

**Metsään paenneet prinsessat**  
**Tyttöjen luontosuhde Disneyn animaatioissa *Kaksin karkuteillä***  
**ja *Urhea***

Kati Aakkonen  
Tampereen yliopisto  
Viestintätieteiden tiedekunta  
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot  
Pro gradu -tutkielma  
Helmikuu 2018

Tampereen yliopisto

Viestintätieteiden tiedekunta

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

AAKKONEN, KATI: Metsään paenneet prinsessat – Tyttöjen luontosuhde Disneyn animaatioissa *Kaksin karkuteillä* ja *Urhea*

Pro gradu -tutkielma, 88 s.

Helmikuu 2018

---

Tutkielma käsittelee prinsessahahmojen luontosuhdetta Walt Disney Animation Studiosin elokuvissa *Kaksin karkuteillä* (2010) ja *Urhea* (2012). Vertailen animaatioita yhtiön aikaisempiin satuadaptaatioihin *Lumikki ja seitsemän kääpiötä* (1937) ja *Prinsessa Ruusunen* (1959). Lähestyn elokuvia feministisestä ja ekokriittisestä näkökulmasta hyödyntäen myös lasten kulttuurin ja satujen tutkimusta. Selvitän, miten nainen, luonto ja niiden suhde on representoitu teoksissa, ja millaisia valta-asetelmia esittämiseen liittyy.

*Kaksin karkuteillä* ja *Urhea* pyrkivät erottautumaan Disneyn perinteisestä, feminististä kritiikkiä saaneesta naiskuvasta, mutta ne eivät käsittele luontosuhdetta, vaikka kasvutarinoiden ympäristö on metsä. Luonnon kuvauksen, jota ei ole tehty korosteisesti, kautta on kiinnostavaa selvittää, millaisia olettamuksia luonnosta ja tyttöjen suhteesta teoksista löytyy. Elokuvat toisintavat saduissa tyypillisiä vastakkainasetteluja lapsen ja aikuisen, luonnon ja kodin sekä villin ja domestikoidun välillä. *Kaksin karkuteillä* jättää nämä dikotomiat enimmäkseen ennalleen, mutta *Urheassa* ne pyritään haastamaan. Feministisen kritiikin mukaisesti suhtaudun näihin dikotomioihin kyseenalaistaen ja osoitan niiden ongelmallisuuden.

Käyn läpi aluksi tutkielman lähtökohtia luvussa 2. Seuraavaksi keskityn erilaisiin elokuvissa tytöille asetettuihin rajoituksiin ja pohdin, miten metsät tarjoavat paikkana vapautuksen niille. Tähtikappaa on perinteisen feminiininen tyttö, joka on elänyt alistetussa asemassa, Merida villi poikatyttö, joka samaistuu luonnossa sen maskuliiniseksi miellettyihin puoliin. Molempien kohdalla tarkastelen sukupuolen ja iän asettamia rajoituksia hahmolle sekä metsän merkitystä voimaantumisen ja itsenäisyyden saavuttamisessa.

Luvussa 4 vertaan elokuvien nuoria prinsessoja heidän vastavoiminaan toimiviin vanhempiin ja pahoihin naisiin. Disneyn animaatioissa naisen ikä ja moraalinen status määrittävät hänen luontosuhdettaan. Vapautumisen ja seikkailun sijaan naiset, joilla on tietoa ja valtaa, kuvataan luonnosta vieraantuneina. Luku 5 käsittelee dikotomiaa kodin ja luonnon välillä. Siinä pohdin mahdollisuutta paikkojen merkitysten muuttumiselle *Urheassa*, jossa Meridan kohtalon vastustaminen haastaa dikotomioiden vallan. Muutoksen lisäksi paikkojen kokemisella voidaan pitää kiinni muuttumattomuudesta, mitä pohdin prinsessan kotiinpaluun kohdalla.

Lopulta luvussa 6 käyn läpi, millä tavoin tyttöjen luontosuhde on prinsessa-animaatioissa muuttunut. 2010-luvulla tyttöjen on sallittua viettää luonnossa aikaa aikaisempaa vapaammin ja vuorovaikutteisemmin. Vielä viimeiseksi kokoon, mitä feministinen elokuva tämän aineiston herättämien ajatusten perusteella on ja ei ole sekä millaisia ongelmia feministisyyden määrittelyyn liittyy.

---

Asiasanat: tyttö, prinsessa, satu, animaatio, metsä, feminismi, ekokritiikki, Disney

# Sisällys

1 Johdanto	1
2 Lähtökohtia	8
2.1 Satujen ja lasten kulttuurin tutkimuksesta	8
2.2 Walt Disney Company	10
2.3 Prinsessoja ja tyttöjä	15
2.4 Tämä on poliittista	18
2.5 Representoituna sukupuoli, luonto ja paikka	21
3 Tyttöjen erilaiset vankilat	27
3.1 Torniin vangittu Tähtäpää ja kiltin tytön kapina	30
3.2 Mekkaan vangittu Merida ja poikatyttö kamppailu vapaudesta	38
4 (Pahan) Naisen aktiivisuus ja luonnosta vieraantuminen	46
5 Prinsessan valinta kodin ja luonnon väliltä	52
5.1 Kohtalon vastustaminen ja muutoksen mahdollisuus <i>Urheassa</i>	53
5.2 Prinsessan kotiinpaluun merkityksiä	58
6 Lisää vapautta	63
6.1 Vuorovaikutteisuus ja vapaus – prinsessan muuttunut luontosuhde	64
6.2 Disney-prinsessan feministisyys	69
7 Lopuksi	79
Lähteet	82

# 1 Johdanto

Haluan selvittää, millaisena näyttäytyy naisen ja luonnon suhde Disneyn prinsessa-animaatioissa. Olen valinnut neljä elokuvaa, joissa tarkastelen naisen ja luonnon esittämisen tapoja siitä näkökulmasta, miten nuo kaksi yhdistyvät. Pääasiallisena huomionkohteenani on Nathan Grenon ja Byron Howardin ohjaama ja Dan Fogelmanin käsikirjoittama *Kaksin karkuteillä* (*Tangled*, 2010), joka on päivitetty adaptaatio ”Tähtänpää”-sadusta sekä Brenda Chapmanin ja Mark Andrewsien ohjaama ja käsikirjoittama *Urhea* (*Brave*, 2012), jossa keskiaikaisessa Skotlannissa seikkailee poikatyttöprinsessa Merida.<sup>1</sup> Vertailen niitä kahteen vanhempaan Disneyn satuadaptaatioon *Lumikki ja seitsemän kääpiötä* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) ja *Prinsessa Ruusunen* (*Sleeping Beauty*, 1959)<sup>2</sup>, jotka kuuluvat studion ensimmäisiin prinsessaelokuviin. Haluan vertailemalla selvittää, ovatko tavat kuvata naisen ja luonnon suhde muuttuneet. Olen ottanut tarkasteltavakseni elokuvia, jotka eivät korostaisesti käsittele luontoa tai sukupuolta, koska haluan pohtia, millaisena ne esitetään silloin, kun niiden esittäminen ikään kuin otetaan itsestään selvänä.

Elokuville *Lumikki*, *Prinsessa Ruusunen*, *Kaksin karkuteillä* ja *Urhea* prinsessat viettävät suurimman osan ajasta metsässä, joten ne tarjoavat paljon aineistoa, jonka perusteella pohtia tyttöjen mahdollisuuksia ja tapoja olla luonnossa. Teosten keskeisimmät hahmot ovat prinsessoja, koska hahmotyyppi herättää feministisiä taiteentutkijoita kiinnostavia kysymyksiä. Prinsessa on halveksittu sekä rakastettu tyttökuulttuurin symboli. Lisäksi, vaikka tytön ja luonnon suhdetta on tutkittu lasten kulttuurissa, prinsessoja ei ole nähty luonnonläheisinä hahmoina tai luontosuhteen näkökulmasta kiinnostavina tutkimuskohteina. Näillä perusteilla pois jäivät vaihtoehdot kuten *Pocahontas* (*Pocahontas*, 1995) ja *Vaiana* (*Vaiana*<sup>3</sup>, 2016) tai *Aladdin* (*Aladdin*, 1992) ja *Pieni Merenneito* (*Little Mermaid*, 1989). Kaikkein aikojen suosituimpien animaatioiden joukkoon kuuluva *Frozen – Huurteinen seikkailu* (*Frozen*, 2013) on myös kiinnostava tutkimuksen kohde sukupuolen ja luonnon esittämisen näkökulmasta, mutta elo-

---

<sup>1</sup> *Urhea* on Pixar Animation Studiosin tuottama ja Disney on hoitanut sen levityksen. Walt Disney Companyn omistaessa Pixarin, elokuva on käytännössä Disney-tuotantoa. Elokuva on myös voimakkaasti profiloitunut Disneyn elokuvaksi muun muassa sillä, että Merida on yksi Disney Prinsessa -tuotemerkkin prinsessoista. Tästä syystä puhun elokuvasta yksiselitteisesti Disneyn elokuvana. *Urheassa* on eroavaisuuksia tavoissa kuvata sukupuoli ja sukupolvien väliset suhteet, ja tämä voi hyvinkin johtua siitä, että *Urhea* on enemmän osa Pixarin kaanonina kuin Disneyn. Olen kuitenkin jättänyt Disneyn ja Pixarin vertailun tämän työn ulkopuolelle, vaikka se tarjoaisikin paljon kiinnostavaa pohdittavaa.

<sup>2</sup> Lumikin ensi-ilta Suomessa oli 1938, ja Prinsessa Ruusunen samana vuonna kuin Yhdysvalloissa, eli 1959. Suomenkieliset versiot elokuvista ilmestyivät 1962 ja 1995.

<sup>3</sup> Yhdysvalloissa elokuvan nimi on *Moana*, joka vaihdettiin Euroopan levitykseen *Vaianaksi*, koska Moana oli jo rekisteröity tuotemerkki. Elokuvan Suomen ensi-ilta oli 2017.

kuvassa metsä on painotukseltaan sivussa, ja jäädä tulee luonnonelementti, jonka kautta hahmojen suhdetta luontoon käsitellään. Rajauksen helpottamiseksi pitäydyn elokuvissa, joissa miljöönä on kesäinen metsä.

Tarkastelun kohteena ovat naispuolisista hahmoista pääasiassa prinsessat, Tähkäpää (Mandy Moore) ja Merida (Kelly Macdonald), joita verrataan Disneyn ensimmäisiin satuelokuvien tähtiin, Lumikkiin (Adriana Caselotti) ja Ruususeen (Mary Costa). Nuoren ja ”hyvän” naisen rinnalla huomiota on kiinnitettävä tämän vastapariin, vanhempaan ja ”pahaan” naiseen, Kuningattareen (Lucille La Verne), Pahattareen (Eleanor Audley) ja Gotheliin (Donna Murphy). Naisen luontosuhdetta määrittäväksi tekijäksi Disneyllä onkin muodostunut ikä ja moraalinen status, jotka ovat pitkään olleet erottamattomat. Kahden hahmotyyppin luontosuhteet välitetään erilaisten polarisoitumisien kautta, ja animaatiot monilta osin toisintavat länsimaisessa ajattelussa pitkään vallassa olleita jaotteluja passiiviseen feminiiniseen ja aktiiviseen maskuliiniseen luontoon, luontoon ja kulttuuriin sekä domestikoituun ja villiin. Uudemmissa elokuvissa, varsinkin *Urheassa*, on yrityksiä purkaa näitä vastakkainasetteluja. Pohdinkin luontosuhteen kohdalla, voiko sen kuvauksessa tapahtuneita muutoksia nähdä reaktioina feministiseen kritiikkiin tai ympäristöajatteluun.

Tutkimukseni kohde on yksittäisiä elokuvia laajempi. Olen kiinnostunut selvittämään, mitä odotuksia ja arvostuksia sisältyy feministiseen pyrkimykseen osoittaa epätasa-arvoiset valta-asetelmat taideteoksissa ja vastustaa niitä. Koska työssäni sukupuolen pohdinta kietoutuu tiiviisti yhteen luonnon käsittelyn kysymyksiin, sitä voitaisiin luonnehtia ekofeministiseksi. Näin en kuitenkaan tee, lähinnä identifiointumissyistä. Lisäksi ymmärrän feminismin jo itsessään pitävän sisällään pohdintaa valta-asetelmista, jotka eivät koske vain sukupuolta. Monet niistä arvoista, käsityksistä ja mekanismeista, jotka ovat alistaneet naisia, ovat johtaneet myös luonnon alistettuun asemaan. Esimerkiksi dikotominen todellisuuden jaottelu toisensa pois-sulkeviin puoliin on yhtä ongelmallista luonnon kuin sukupuolenkin kohdalla. Siksi en näe omalla kohdallani mielekkääksi lisätä etuliitettä *eko* feminismiini eteen.<sup>4</sup> Ammennan tutkimukseeni lähtökohtia feministeiltä, ekokriitikoilta, sukupuolen tutkijoilta sekä satujen ja lasten kulttuurin tutkijoilta, mutta en pidä tutkimussuuntauksien nimityksiä kovin merkityksellisinä, vaan olen enemmän halunnut rakentaa luontevaa synteesiä. En halua liian tiukasti rajata, mitä feministinen taiteentutkimus tässä työssä tarkoittaa, mutta yhdessä asiassa olen kuitenkin tinkimätön: tämän työn puitteissa feminismi ymmärretään ensisijaisesti *kritiikkinä*.

---

<sup>4</sup> Ks. ekofeminismistä New 1997 ja Warren 2000.

Disneytä tutkiessa, on vaikea, jos ei mahdotonta irrottautua elokuvayhtiön vaikutuspiiristä. Kasvoin oppimalla Disneyn animaatioiden katsojaksi, kun Michael Eisner 1980-luvun lopulta lähtien käänsi konkurssin partaalle olevan elokuvayhtiön uuteen kukoistukseen ja suosioon. Esimerkiksi *Pieni Merenneito*, *Kaunotar ja Hirviö* (*Beauty and the Beast*, 1991) ja *Aladdin* vaikuttivat siihen, mitä ajattelin satujen olevan ja erityisesti, miltä ne näyttivät. Koin, että H.C. Andersenin satu merenneidosta päättyi ”väärin”, en nähnyt tytön vangitsemisessa linnaan ja sitten rakastumassa sieppaajaansa häiritsevästä tai Lähi-idän alueen kulttuurin ja tapojen kuvauksessa mitään epäilyttävää. Edelleen samaan aikaan, kun pidän Disneyn elokuvien maailman kuvausta kyseenalaisena, en voi olla hämmästelemättä, kuinka taidokkaasti ne onnistuvat saamaan kyseenalaisuutensa näyttämään ja kuulostamaan hyvältä. *Pieni Merenneito* esittelee yksityiskohtaisen ja viimeistellyn vedenalaisen fantasia todellisuuden. *Kaunotar ja Hirviö* on animaatioteknisesti upea taidonnäyte, jonka kalpea kopio vuoden 2017 vähemmistöistä tietoisempi *live-action*-versio on. *Aladdin* toi lapsille suunnattuihin elokuviin uuden tavan olla hauska Robin Williamsin näyttelemällä Lampunhengellä, joka hyödynsi stand up -komppiikkaa ja intertekstuaalisia viittauksia. En halua häivyttää katsomiskokemuksieni ristiriitaisuutta, mutta en myöskään korostaa niitä. Disneyn vaikutuspiirissä kasvaminen on tehnyt minusta kriittisen elokuvia kohtaan, mutta olen pyrkinyt refleктоimaan kriittisyyttäni.

Tutkijana olen katsojana eri asemassa kuin prinsessa-animaation pääasiallinen kohdeyleisö, lapset. Nuorempi/nuorempa yleisö on taipuvaisempi pitämään elokuvia ihmeellisempinä. En väitä, että lapset olisivat opetettavissa ihailemaan taidetta kuin taidetta, mutta lapset ovat kokemusten ja niiden reflektoinnin vähyden takia valmiimpia olemaan ihmeissään ja ihasuksissaan. Tämä asettaa heidät asemaan, jossa he ovat toisaalta kasvatuksen ja sosialisoinnin kohteena, mutta ennakkoluulottomuutensa takia heillä on myös valtaa tulkita ja käyttää näkemiään elokuvia haluamallaan tavalla. Lapsen ja aikuisen välinen epätasa-arvo onkin olennaisesti osa lasten kulttuurin tutkimusta, ja tutkijana asemani ja roolini on ongelmallinen (Nikolajeva 2010, 22; Lassén-Seger 2006, 10). Tutkimalla lapsille suunnattuja teoksia, osallistun lapsuuden määrittämiseen ja siihen liittyvään arvokeskusteluun. Näen kuitenkin yleisön iästä riippumatta Anu Koivusen (2006, 88) ja David Bordwellin (1985, 30; 101) tavoin aktiivisena osallistujana. Elokuva ei vain vastaanoteta, vaan sen katsomisessa on koko ajan tulkitettava audiovisuaalisen ilmaisun merkkejä ja rakennettava ymmärrettävää kokonaisuutta. En pidä yleisöä historiattomana, vaan yleisö, josta puhun, vaikkakin konstruktio, on olemassa olevan kulttuurin mahdollistama. Tämä tarkoittaa, että kenenkään ei tarvitse ajatella naisten olevan enemmän passiivisia kuin määrätietoisia, mutta jos naiset esitetään useammin passiivi-

sina kuin määrätietoisina, yleisön on vaikeampi odottaa muunlaisia naishahmoja. Samaan tapaan on tärkeää herättää ihmetystä ja ihastusta, mutta ongelmallista tilanteesta tulee, jos ihmetystä ja ihastusta herättävät teokset kuvaavat samat asiat mahdollisiksi ja mahdottomiksi. Lukemattomat lapset katsovat Walt Disney Animation Studiosin elokuvia, ja ovat ihastuksissaan. He kasvavat aikuisiksi ja kantavat mukanaan käsityksiä sukupuolesta ja ei-inhimillisestä luonnosta. Ei ole yhdentekevää, millaiseksi Disney nämä asiat teoksissaan kuvaa.

Walt Disney Animation Studiosin elokuvien vaikutusvaltaisuudesta voidaan ottaa todistukseksi esimerkiksi niiden lipputulot. Listataanpa elokuvateatterilevityksestä eniten tuloja saaneita Walt Disney Companyn elokuvia tai kaikkien aikojen myydyimpiä kokopitkiä animaatioita, *Lumikki ja seitsemän kääpiötä* ja *Frozen* ovat listojen kärjessä. Eri lähteet antavat hieman eri lukuja, mutta *Frozenista* saadut lipputulot liikkuvat 1,2–1,3 miljardin dollarin välillä. (Verhoeven et al. 2017; Crawler 2017; Bylund 2017.) Beatrice Verhoeven ja Cassidy Robinson (2017) asettavat elokuvan 30 parhaiten myyneen animaation listalla ensimmäiseksi, ja James Crowlerin (2017) listauksessa eniten tienanneista Disney-animaatioista se on toisena *Lumikin* saadessa ensimmäisen sijan. Crowley (mt) laskee *Lumikin* inflaatiokorjatuiksi tuloiksi 1,8 miljardia dollaria. Anders Bylundin (2017) laskelmassa *Lumikin* ilmestymisvuoden lipputulot olivat 942 miljoona dollaria. Mikä tarkoittaa, että *Lumikki* on Bylundin listalla Yhdysvalloissa parhaiten myyneistä Disney elokuvista ensimmäisenä. Elokuva kuitenkin saa vain kunniamaininnan, koska listalle ei ole otettu elokuvia, joiden lipputulot on jouduttu mukauttamaan tämän päivän arvoon. *Frozenkaan* ei pääse kymmenen parhaan joukkoon, mutta kansainvälisesti elokuva listataan Disneyn neljänneksi parhaiten menestyneeksi. Myös *Kaksin karkuteillä* ja *Prinsessa Ruusunen* ovat mukana rahallisesti menestyneimpien animaatioelokuvien listoilla (Verhoeven et al. 2017; Crawler 2017). Voidaan siis sanoa, että Disneyn prinsessa-animaatiot ovat Disney-elokuvien ja animaatioiden keskuudessa lipputulojensa perusteella katsotuimpien ja suosituimpien joukossa.

Työni on ideologia- ja yhteiskuntakriittinen, missä on heikkoutensa ja vahvuutensa. Feministinen ja ekokriittinen taiteentutkimukseen kuuluu poliittinen lähtökohta, halu osallistua ”maailman parantamiseen” (Moi 1989, 117; Westling 2014, 7). Näin tutkimus kiinnittyy ympäröivään todellisuuteen, koska keskustelu sukupuolen tai luonnon representaatioista vaikuttaa siihen, millainen maailma on tai millaista siitä yritetään tehdä. Osallistuminen on jotain, mistä en halua luopua, vaikka tiedostan samalla, että se tarkoittaa rajoittamista. Kiinnittämällä huomiota esittämisentapoihin ja pohtimalla niiden vaikutusta yleisöön, jätetään sivuun se, mitä tulkinnallisesti teoksista voitaisiin saada irti ilman kehyksiä asettavaa agenda. Suhtautumise-

ni käsiteltäviin elokuvaan on hyvin kriittinen ja myönnän, että oma ideaali prinsessaelokuvani olisi kompromissittoman feministinen. Suhtaudun siis varauksella ”kevyempään” feministisyyteen, josta Disneyn elokuvia on helppo syyttää (Williams 2010; Bacchilega 2013, 28). Teoksen määrittäminen feministiseksi nojaa pohdintoihini käsittelemistäni elokuvista, ja näenkin määrittämisen prosessin monimutkaisena. Näistä syistä käyn määritelmää läpi vasta työni lopuksi.

Aloitan työn tarkastelemalla valtaa erilaisten vankiloiden eli rajoittamisen kautta. Vankilat voivat olla prinsessoille konkreettisia, kuten torni, johon Tähtänpää on teljetty, tai ne voivat ilmetä kulttuurisina vaatimuksina, ihanteina ja odotuksina. Merida ei ole kahlittuna konkreettiseen paikkaan, mutta hänelle sukupuolinnormeista ja vaatimuksesta mennä naimisiin tulee rajoituksia, joita hän pakenee hurjiin harrastuksiin luonnossa. Prinsessahahmo herättää kysymyksiä siitä, mitä tyttöjen halutaan olevan. Vuosikymmenien kritiikin jälkeen osa Disneytutkijoista uskoo, että 2010-luvun satuanimaatioiden tytöt ovat vihdoinkin ongelmattoman feministisiä ja positiivisia roolimalleja (esim. Stephens 2014). Tämä on liian innokas arvio. Tähtänpään feministisyyden sudenkuoppa pinnallisesti vilkaistuna on hänen roolinsa melko perinteisen feminiinisenä tyttönä, joka ei haasta järjestelmää. Kuitenkin on tärkeää kertoa myös tytöistä, joille tarve ja oikeutus kapinoida sisältävät sisäisiä konflikteja. Merida taas ensi katsojalta vaikuttaa toiminnallisena poikatyttönä ihanteelliselta feministiseltä prinsessalta, koska hän kieltäytyy sopeutumisesta sukupuolinnormeihin. Hän kokee perinteisen feminiinisuuden vaatimukset ahdistavina ja haluaa mieluummin ratsastaa ja kiipeillä villissä luonnossa. Poikatyttöhahmokaan ei yksinkertaisesti käytettynä ole naisen pelastus, vaan voi vapauden sijaan vain osoittaa, kuinka ahtaita roolivaihtoehtoja naisille, miehille ja muunsukupuolisille ovat. Vankiloita vasten metsät näyttäytyvät prinsessoille vapauttavina ympäristöinä, joista tyttö voi saada itsenäisyyden ja voimaantumisen kokemuksia. Metsät ovatkin perinteisesti olleet ulkopuolisten ja sorrettujen turvapaikkoja ja lasten kulttuurissa keino nuorille hahmoille kokeilla elämää ilman aikuisen vallankäyttöä (Theis 2009; Nikolajeva 2010; Seymour 2013). Pohdin luvussa, millaisia erilaisia rooleja metsät saavat elokuvissa *Urhea* ja *Kaksin karkuteillä*, erityisesti siitä näkökulmasta, tarjoavatko ne prinsessalle vapautta ja missä muodossa.

Neljännessä luvussa otan prinsessoille vertailukohdaksi satuanimaatioiden pahikset<sup>5</sup>, jotka ovat kaikki vanhempia naisia. Kuningatar, Pahatar ja Gothel pyrkivät ympäristönsä hallintaan käyttämällä valtaa muihin hahmoihin ja luontoon. Pahisnaisia onkin analysoitu muuttumatto-

---

<sup>5</sup> Käytän sanan *villain* puhekielistä käännöstä, koska *konna*, *kelmi* ja *lurjus* eivät saavuta merkitystä oikealla tavalla.



muuden ja muutoksen kautta (Murphy 1995; Zipes 2006). Hallintapyrkimyksissään he haluavat saavuttaa heitä miellyttävän muuttumattomuuden tilan, mutta samaan aikaan, varsinkin *Lumikissa* ja *Prinsessa Ruusussa*, he ovat tarinoiden aktiivisimpia toimijoita. Sen sijaan prinsessat, Lumikki, Ruusunen ja vielä jonkin verran Tähkää, alistuvat heidän elämäänsä vaikuttaviin voimiin eivätkä yritä vastustaa muiden vallankäyttöä. Disneyn animaatioissa moraalisesti hyväksyttävät naispuoliset hahmot eivät useinkaan saa olla aktiivisia toimijoita, mikä tarkoittaisi, että he olisivat myös alttiita virheiden tekemiselle. Naisen aktiivisuus ja oman elämän hallinta tarkoittaakin monen prinsessa-animaation kohdalla itsekkyyttä ja vieraantumista luonnosta. Pahisnaiset on karkotettu kuolleille tai sairaille alueille, kun taas nuoret prinsessat saavat seikkailla kauniissa ja kutsuvassa luonnossa. Aktiivisuus, toimijuus, virheiden tekeminen ja alistumisesta kieltäytyminen tekevät naisesta pahan ja luonnonvastaisen, kun taas nuoruus, nöyryys, viattomuus ja alistuminen ovat tarkoittaneet Disneyllä positiivisia ja palkittavia ominaisuuksia. *Urheassa* tämä dikotomia haastetaan, koska Merida on prinsessa, joka pyrkii hallitsemaan tilanteita ympärillään, kieltäytyy sopeutumasta ja tekee virheitä, joiden seurausten kanssa hänen on opittava elämään.

Seuraava luku aloitetaan *Urheassa* toteutuvan kodin ja luonnon, domestikoidun ja villin välisen vastakkainasettelun purkamisen käsittelyllä. Luonnon ja kodin vastakkainasettelu on tyypillistä saduissa ja lasten kulttuurissa. Kodista irtaantuminen mahdollistaa vapaamman ja itsenäisemmän olemisen, mutta luonto edustaa myös pelottavia asioita, kuten epävarmuutta ja kaaosta, joita voidaan haluta paeta turvalliseen ja pysyvyyttä tarjoavaan kotiin. *Urheassa* luonnon ja kodin suhdetta käsitellään muutoksen kautta. Merida taistelee muuttumattomiksi väitettyjä kohtalon voimia vastaan. Kohtalo esitetään osana luontoa, mutta myös sen sosiaalinen aspekti tuodaan esiin: yksilön kohtalo on sidoksissa muihin. Elokuvasa etsitäänkin mahdollisuutta sovittaa yksilön ja yhteisön sekä vapauden ja perinteen ristivedot yhteen. Se vaikuttaa paikkojen saamiin merkityksiin, ja elokuvan alussa Merida kokee kodin ja sen ulkopuolisen vastakkaisiksi, joista edellisestä hän pakenee jälkimmäiseen hakiessaan vapauden ja toimijuuden kokemusta. Tulkitsen kohtalon edustavan *Urheassa* yhteiskunnallista vallankäyttöä, jota Merida haluaa vastustaa. Muutos yhteisössä tarkoittaa muutosta myös paikkojen, kodin ja metsän kokemisessa.

Viidennen luvun lopuksi pohdin prinsessan kotiinpaluuta, koska poikkeuksetta prinsessan on joko palattava kotiinsa tai löydettävä uusi. Metsät, muutoksen, vapauden ja roolien kokeilemisen paikat jätetään taakse ja valitaan pysyvän järjestyksen lupaava koti. Tällainen dikotominen asetelma, jossa koti aina voittaa luonnon, tuntuisi sanovan, että prinsessat eivät kuulu

yhteyteen luonnon kanssa ja tytöt eivät kuulu vapauteen ja seikkailuun. Tulkinta jättää huomiotta prinsessojen kotiinpaluuta edeltäneen ajan, jonka he viettävät seikkaillen ja vapautuen. Lisäksi, kun etsitään kaupalliseen menestykseen pyrkivästä viihde-elokuvasta valtaeliitin arvojen ja näkemysten haastajaa, sitä ei välttämättä löydä elokuvien loppuista. Niiden täytyy usein sopeutua konventionaalisiin odotuksiin onnellisuudesta, mutta sen sijaan elokuvan muista osista voidaan löytää kriittisyyttä. Tullaan esimerkiksi huomanneeksi, että kotiinpaluustaan huolimatta, naispuolisten hahmojen suhde luontoon on muuttunut klassisen kauden animaatioista. Tyttöjen on 2010-luvulla sallitumpaa liikkua vapaammin eikä enää vain sopeutua kodinpiiriin, ja luonto tarjoaa heille vapauttavan ja samaistuttavan ympäristön, ei vaaraa ja kahleita.

Lähtöoletukseni on ollut, että prinsessojen suhde luontoon on muuttunut vuorovaikutteisemmaksi. Kuudennessa luvussa käyn kokoavasti läpi, millä eri tavoilla vuorovaikutteisuus näkyy ja mitä sen perusteella voidaan päätellä elokuvien tyttöjen luontosuhteesta. Animaatioteknisesti 2010-luvun elokuvat onnistuvat kuvamaan tytön ja luonnon fyysisesti lähemmin kosketuksissa kuin aikaisemmin, mutta merkityksellisempi on muutos siinä, millaiseksi luonto paikkana heille kuvataan ja millaista aikaa he siellä viettävät. Luonto ei ole Tähkäpäälle ja Meridalle vaarallinen, vaikka varsinkin öiseen metsään liittyvät myös uhan, epävarmuuden ja pelon kokemukset. Luonto tarjoaa seikkailuja, hauskanpitoa ja mahdollisuuden rakentaa identiteettiä. Uudempia prinsessoja ei kuitenkaan liitetä luonnossa passiivisiin kasveihin, vaan toiminnallisuus ja itsensä määrittely korostuvat heidän luontokokemuksissaan. Disney-animaation tyyllitelty ja speaktaakkelimainen luontokuvaus välittääkin tehokkaasti kokemuksen luonnosta sen sijaan, että sillä pyritäisiin antamaan realistista kuvaa metsästä, eläimistä ja elementeistä. Viimeiseksi käyn myös kokoavasti läpi, mitä feministinen elokuva minulle tarkoittaa. Tämän selittäminen olisi sopinut myös työn alkuun ohjaamaan huomiota elokuvista puhuttaessa, mutta koska pohdintani feministisen elokuvan kriteereistä on syntynyt rinnakkain elokuvien analysoimisen kanssa ja olen halunnut pysyä avoimena niiden antamille vaikutuksille, kokoava pohdinta on työn lopussa ajatustyön kronologian mukaisesti.

## 2 Lähtökohtia

### 2.1 Satujen ja lasten kulttuurin tutkimuksesta

Elokuville *Lumikki*, *Prinsessa Ruusunen* ja *Kaksin karkuteilla* niiden lähdeteksteiksi ilmoitetaan Jacob ja Wilhelm Grimmin ja Charles Perraultin kuuluisaksi tekemät kertomukset. Perraultin vuonna 1697 ilmestynyt *Les Contes de ma mère l'Oye* ja Grimmin veljesten *Kinder- und Hausmärchen*, jonka ensimmäinen painos julkaistiin 1812, kuuluvat edelleen kuuluisimpiin ja vaikutusvaltaisimpiin satukokoelmiin. Adaptaatioina elokuvat ovat muokattuja versioita painetuista saduista, erityisesti *Kaksin karkuteilla*, joka on saanut vaikutteita myös nuortenkirjallisuudesta ja -elokuvasta, kuten myös *Urhea*, jonka käsikirjoitus on alkuperäinen teksti. Sen hahmotyypit, juonenkäänneet, motiivit ja todellisuuden luonne seurailevat kuitenkin satuperinnettä. *Kaksin karkuteilla* ja *Urhea* ovat psykologisempia ja teemoiltaan erilaisia kuin perinteisten satujen odotetaan olevan<sup>6</sup>, ja niissä korosteisessa asemassa oleva sukupolvien välinen konflikti ja toimintakohtaukset kielivät nuortenkirjallisuuden vaikutteista (Tatar 2003, xxviii, Lassén-Seger 2006, 208).

Satututkimuksessa korostetaan satujen muuttuvaisuutta, hybridiluonnetta ja kuinka ne sekoittelevat useita genrejä. Kun satua adaptoidaan elokuvaksi, lajiin kuuluva hybridiys ja sekoittelu korostuvat: yhden lähdetekstin osoittaminen on usein vaikeaa, vaan vaikutus on voinut tulla useammasta kirjoitetusta versiosta ja muista elokuvista. Lisäksi elokuvalla on useampi tekijä, jotka kaikki tuovat mukanaan omat muistonsa ja tulkintansa saduista. (Zipes 2011, 8.) En oleta elokuville yksittäisiä lähdetekstejä, joita ne uskollisesti adaptoisivat tai tarkastele teoksia adaptaatioina, vaan keskityn niihin pääasiallisesti omina kokonaisuuksinaan.<sup>7</sup> Satu-adaptaatioiden suhde adaptoitaviin teksteihin on monimutkainen, koska jo kanonisoituja painettuja tekstejä on useita ottamatta vielä huomioon suullista perinnettä, joka on painettua sanaa vanhempaa ja elää edelleen sekä satujen käyttöä eri medioissa. Oma mutkikas satuadaptaatioiden juonne on Walt Disney Companyn vaikutus. Monet tutustuvat nykyään satuihin disneyfikoituina versioina. Uudemmat Disneyn elokuvat seuraavat ja kommentoivat yhtiön luomaa satuperinnettä, kuten *Kaksin karkuteilla* tekee. *Lumikki*, *Prinsessa Ruusunen* ja *Kaksin karkuteilla* mielletään siis tulkinnoiksi laajasta ja osittain vaikeasti määriteltävästä perinteestä, joka on kehittynyt myös perinteen sisäisten viittausten päälle.

<sup>6</sup> Sadun määritelmästä ks. Warner 2014, xvi–xx, ja satuelokuvan määritelmästä Zipes 2011, 9.

<sup>7</sup> Ks. adaptaatioista esim. Davis 2007, Bacchilega 2013.

Nykyään sadut kiertävät enimmäkseen painettuna tai audiovisuaalisena tuotoksena, kuten kirjoina, mainoksina, elokuvina ja balettiesityksinä, mutta pitkään ne olivat suullista perinnettä, jossa tarinankertoajat muokkasivat niitä tilanteeseen sopivaksi ja kuvaamaan haluamiaan arvoja ja normeja (Warner 2014, 160). Maria Tatar (2003, xvi) korostaa, että yksittäisestä sadusta ei ole olemassa pyhää alkuperäisversiota: esimerkiksi Grimmit muokkasivat yhä uudelleen keräämiään versioita eri painoksiin. 1700-luvun kuluessa ja erityisesti 1800-luvulla satuja alettiin painaa, ja kun tarinat muuttuivat kirjalliseksi, ne Jack Zipesin (2006, 62) mukaan institutionalisoitiin. Painettu satu sai myös erilaisen yleisön kuin suullisella oli ollut, ja näin sisältö muuttui. Keskiluokkaistuneelle lukijakunnalle ja lapsille satuja siistittiin, ja tekstejä alettiin valjastaa kasvatus- ja sosialisointitehtäviin. Ahkerat, rehelliset, puhtoiset ja hyveelliset hahmot saivat palkkion, kun taas muita rangaistiin. (Tatar 2003, 192; Zipes 2006, 85; 86.) Christina Bacchilega (2013, 4) kuitenkin korostaa, että satuja on käytetty ja voidaan käyttää hyvin erilaisiin tehtäviin. Joillekin sadut lietsovat eskapismia; toiset löytävät niistä viisautta; satujen voidaan tulkita heijastavan sosiaalisia harhoja, jotka luovat rajoituksia ihmisille; tai ne näyttäytyvät pienten ja sorrettujen oikeuksien ja vapautumisen puolestapuhujina.

Bacchilegan (2013, 196; 7–8) mukaan satututkimus on ollut ja on edelleen kiistanalainen tutkimusala. Väittelyä on muun muassa käyty psykologisten ja sosiologisten lähestymistapojen paremmuudesta, ja 1970-luvulta keskusteluun tutkimuksen suunnasta ja sisällöistä ovat osallistuneet innokkaasti ja kriittisesti feministiset tutkijat. Valtasuhteet nousivat kiinnostukseen keskiöön, oli kyse sitten saduissa representoiduista sukupuolten välisistä suhteista, aikuisen ja lapsen välisestä valtasuhteesta kerrontatilanteessa tai satuversioiden ja kokoelmien kanonisointumisessa ja institutionalisoinnissa käytetystä vallasta<sup>8</sup> (Haase 2004, 2; 11). Keskustelu on muuttunut hienovaraisemmaksi: 1970-luvulla tyypillisiä olivat satujen kamalaa naiskuvaa vastustavat väitteet, ja satujen nähtiin toimivan patriarkaatin aseena naisten alistamiseksi, mutta seuraavalle vuosikymmenelle tultaessa satuja alettiin puolustaa naisten mahdollisuutena rakentaa myös positiiviseksi miellettyjä identiteettejä (mt, 2; 3; Bacchilega 2013, 7–8). Tähän on epäilemättä vaikuttanut myös satujen innokas uudelleenkirjoittaminen erityisesti naisten toimesta, kuten Angela Carterin *Verinen kammio ja muita kertomuksia* (*The Bloody Chamber and Other Stories*, 1979, suomennos 1994) ja Margaret Atwoodin *Siniparran muna* (*Bluebeard's Egg and Other Stories*, 1983, suomennos 1988). Vaikka sadut nähdäänkin vallankäytön ja sosialisoinnin keinona, tutkijat muistuttavat, että satujen yleisö ei ole passiivinen,

---

<sup>8</sup> Esim. Bacchilega (2013), kirjoittaa satujen historian konstruoinnin Eurooppa-keskeisyydestä.

vaan aina niitä voi tulkita vastaan ja vastustaa niiden esittämää maailmankuvaa (Haase 2004, 27; Zipes 2006; 106).

Sadut usein mielletään lastenkirjallisuudeksi ja joitain päällekkäisyyksiä satu- ja lastenkirjallisuudentutkimuksesta löytyy. Tutkielmassa elokuvia tarkastellaan satuina ja lasten kulttuurina unohtamatta, että aikuinen on molempien yleisöä. Nojaan satututkimuksessa enimmäkseen sen feministiseen puoleen. Keskeiset satututkijat kuten Christina Bacchilega, Jack Zipes ja Maria Tatar ovat feministisiä ja yhteiskuntakriittisiä ja tarkastelevat satuja yleensä näistä näkökulmista. Valtasuhteiden tarkastelu on osa myös lastenkirjallisuudentutkimusta. Esimerkiksi Maria Lassén-Segerin (2006, 4; 14) mukaan lastenkirjallisuudentutkimus pitää sisällään kysymyksen lapsen ja aikuisen suhteesta, koska lapset eivät usein pääse vaikuttamaan taiteen sisältöön, julkaisemiseen ja käyttöön tai siihen, miten lapsi määritellään (tutkimuksessa tai kirjallisuudessa). Tutkielmani keskittyykin paljolti siihen, millaisia rajoituksia lapselle ja nuorelle asetetaan taiteen kautta yhteiskunnassa. Lapsen ja nuoren rajoittaminen liittyy myös aikuisen rajoittamiseen: se, miten tyttöjä halutaan kasvattaa, vaikuttaa siihen, millaisia naisia heidän halutaan olevan, ja se, millaiseksi naiset ja heidän mahdollisuutensa kuvataan kulttuurissa, vaikuttaa siihen, mitä tytöt saavat olla. En kuitenkaan halua nähdä lasta passiivisena uhrina. Lassén-Seger (2006, 17; 170) muistuttaa, että lapsella on mahdollisuus toimijuuteen ja aktiiviseen rooliin taiteen tulkinnessa ja aikuisen vallan vastustamisessa. Hän myös kritisoi sitä, että tutkimuksessa välillä unohdetaan lastenkirjallisuuden fiktiivisyys ja se, että teokset antavat mahdollisuudet erilaisille tavoille lukea ja tulkita niitä. Ideologiakriittisestä näkökulmasta Disneyn animaatioelokuvat voivat näyttäytyä hyvin epäilyttävinä, mutta lapsilla on valta tulkita ja käyttää elokuvia haluamallaan tavalla. Tietysti heille täytyy ensin tehdä selväksi, että heillä on tällainen valta.

## **2.2 Walt Disney Company**

Elokuvayhtiö Walt Disney Studios on vuonna 1923 Hollywoodiin perustettu elokuvayhtiö, joka alun perin keskittyi vain animaatioelokuvien tekemiseen (aloitti nimelle Disney Brothers Cartoon Studio). Se on yksi Walt Disney Companyn yksikkö, johon kuuluu muun muassa omina osastoinaan toimivia elokuvastudioita, kuten Walt Disney Animation Studios, levy-yhtiöitä ja levitystä hoitavia yhtiöitä. Walt Disney Company tuottaa elokuvien lisäksi muun muassa tv-ohjelmia, musiikkia, teatteria, opetusmateriaalia ja omistaa yli kymmenen teemapuistoa eri puolilla maailmaa. Se on liittänyt itseensä myös edelleen omalla nimellään ja osit-

tain erillisenä toimivia elokuvayhtiöitä, kuten Pixar Animation Studiosin ja Lucasfilmin.<sup>9</sup> Eleanor Byrne ja Martin McQuillan (Byrne et al. 1999, 5) lähtevät Disneytä käsittelevässä tutkimuksessaan siitä, että termi Disney tarkoittaa lukuisia asioita. Sillä voidaan viitata (osittain myyttiseen) henkilöön Walt Disney. Se tarkoittaa studiojärjestelmää, jolla on omintakeinen tuotantotyyli ja globaalisti levittyntä vapaa-ajan kompleksia. Se voi merkitä audiovisuaalisten julkaisujen teoskokonaisuutta, joka ei kuitenkaan paikannu yhteen tekijään, vaan koostuu useammalla vuosikymmenellä työskennelleistä eri alan osaajista (ohjaajat, käsikirjoittajat, piirtäjät, muusikot ym.).

Tässä työssä Disneyllä tarkoitetaan tyylistään tunnettua teoskokonaisuutta ja elokuvayhtiötä, spesifisti animaatioita tuottavaa ja levittävää. *Urhea* on erillisen animaatio-osaston, Pixarin, tuottama, mutta puhun siitä Disney-elokuvana, koska Disney on sen julkaisija ja levittäjä ja näin tehnyt siitä osan Disney-konseptia. Walt Disneyhyn henkilönä viitataan selkeyden takia aina koko nimellä. Tutkielmassa käsiteltyihin elokuvaan viitataan melko poikkeuksetta Disneyn tekeminä, vaikka niillä jokaisella on erillinen tuotantotiimensä. Elokuvayhtiönä Walt Disney Animation Studios ei kuitenkaan tavallisesti markkinoi elokuviaan ohjaajan tai käsikirjoittajan nimellä. Ohjaajat ja käsikirjoittajat tulevat tuotantoon tekemään elokuvaa, joka profiloituu Disneyhyn, eivät niinkään edustamaan omaa yksilöllistä näkemystään. Tällä ei ole tarkoitus antaa kuvaa, että ohjaajien, käsikirjoittajien, animaattoreiden, tuottajien ja muiden tuotantoon osallistuvien yksilöllistä työpanosta ei huomioitaisi tai pidettäisi arvossa. Työn painotus on pohtia, miten elokuvat edustavat elokuvayhtiön arvoja ja näkemyksiä kokonaisuutena. Disney lopulta edustaa osittain ristiriitaista joukkoa arvoja ja ideologisia lähtökohtia, joita yleisö osaa yhdistää sanaan: Disney merkitsee useimmille hyvin tietentyypistä (ja tietynnäköistä) viihdettä perheille. Toisaalta Disney on siis jotain tuttua ja merkitykseltään suljettua, koska sen vaikutuksen alaisena eläneet tunnistavat sen. Byrnen ja McQuillanin mielestä sitä ei samaan aikaan voida määritellä tyhjentävästi, koska merkityksenanto ei ole pysähtynyt. (Byrne et al. 1999, 5.) Disney merkitsee ihmisille eri asioita: toiset ihailevat animaatioelokuvien korkeaa taiteellista tasoa tai nauttivat sen viihdyttävistä musikaalispektaakkeleista, toiset kavahtavat teemojen käsittelyn konservatiivisuutta tai kritisoivat kolonialistista otetta teemapuistojen rakentamisessa.

Jari Lehtinen (2013, 8) painottaa kirjoittamassaan animaatioelokuvan historiikissa animaatioteknisiä аспекteja ja niiden kehitystä. Hän tekee pesäeroa arvosteluun, jossa animaatioita

---

<sup>9</sup> Disneyn järjestäytymisestä yhtiönä ks. Wasko 2007.

tarkastellaan keinona kritisoida yhteiskuntaa ja jossa unohdetaan niiden taiteelliset ansiot. Hän siis jättää huomiotta ideologiakriittisemmän sisällön analyysin, jonka avulla pystyttäisiin osoittamaan elokuvien vallankäytön kannalta ongelmalliset kohdat ja myös selittämään Disney-elokuvien suosiota: sen tuskin voi väittää johtuvan vain teknisestä ja taiteellisesta tasosta. Lehtisestä toisessa ääripäässä ovat ne tutkijat ja kriitikot, joille Disneyn tuotanto on vain halveksuttavaa. Byrne ja McQuillan (1999, 1) listaavat Disneyä käsittelevän tutkimuksensa alussa yleisemmin esiin tulevat asiat, joista yhtiön elokuvia on syytetty. Lista on kunnioitettavan pituinen. Tässä muutama poiminta: seksismi, rasismi, konservatiivisuus, heterokeskeisyys, ihmiskeskeisyys, kulttuurinen ja taloudellinen imperialismi, nationalismi, sensuuri, propaganda, vainoharhaisuus, homofobia, ympäristön tuhoaminen ja stereotyyppien käyttäminen. Kirjoittajat vitsailevatkin, että ei pitäisi mennä kauan, kun Walt Disney yhdistetään John F. Kennedyn salamurhaan.

Disneyn haitallista vaikutusta ilmennetään usein halventavalla ilmauksella disneyfikaatio (*disneyfication* tai *disneyization*). Disneyfikaatiosta onkin tullut laajasti käytetty käsite kuvaamaan tapaa, jolla Walt Disney Companyn teemapuistojen ja elokuvien vaikutus näkyy viihteessä, kulttuurissa ja jopa yhteiskunnassa. Alan Bryman popularisoi käsitteen teoksellaan *The Disneyization of Society* vuonna 2004.<sup>10</sup> Robert Haasille (1995, 74) käsite tarkoittaa teoksen muuttamista Disneyn ideologisten päämäärien mukaisiksi, esimerkiksi gangsteritarinasta voidaan tehdä perheystävällinen elokuva. Perheen idean huomioon ottaminen onkin keskeistä, ja käytännössä se näkyy siinä, että valitaan viaton päähenkilö, keskitytään hänen ja vanhemman miespuolisen mentorin suhteeseen sekä korostetaan älyn ja toiminnallisuuden sijaan onnen ja kohtalon vaikutusta tapahtumien kulkuun (mt, 76). Kaikenlaisen kypsymisen kuvausta vältetään, erityisesti seksuaalisen: hahmojen halutaan olevan loppuun asti viattomia ja “samaistuttavia” (mt, 79). Valkoihoisuus esitetään normina (mt, 80), miesten valta luonnollisena (mt, 81), ja naispuolisiin hahmoihin suhtaudutaankin usein holhoavasti ja / tai esineellistävästi (mt, 76). Lisäksi väkivaltaa kuvataan joko viitteellisesti tai ei laisinkaan (mt, 82; Rothschild 2013, 60).<sup>11</sup>

Disneyn animaatioiden tutkimuksessa usein päädytään painottamaan joko teknistä puolta (esim. Bordwell et al. 1993; Girveau et al. 2008; Lehtinen 2013) tai ideologista kyseenalaisuutta (esim. Haas 1995; Davis 2007; Zipes 2011). Ensimmäisessä tavassa ei tyydyttävästi

<sup>10</sup> Alun perin käsite viittasi siihen, kuinka teemapuistojen toiminnan periaatteet vaikuttavat yhteiskunnan toimintaan puistojen ulkopuolella (Bryman 2004, 1).

<sup>11</sup> Disneyfikaatiolla voidaan viitata nykyään muihinkin kuin Disneyn elokuvaan, jos halutaan parjata teosta elementtien kaupallisesta ja pinnallisesta, mutta vaikuttavasta käytöstä (esim. Bacon 2005, 183).

selitetä elokuvien suosiota tai tutkailla niitä kriittisesti, jälkimmäistä suuntaa vaivaa mustavalkoisuus. Pätevää ja kiinnostavaa sisällöllistä analyysia tekevät näkevät Disneyn teokset usein kokonaisuudessaan tuomittavina. Byrne ja McQuillan (1995, 5) korostavat, että yksinkertaistavalla lähestymistavalla ei saavuteta paljon, vaan tutkimuksen on oltava kriittinen lähtökohdistaan. Ei ole vain tärkeää kysyä kysymyksiä Disneystä (kuten: ovatko elokuvat seksistisiä?), vaan myös pohtia, millaisia Disneystä tehdyt kysymykset ovat ja miksi kysytään juuri sellaisia (kuten: mikä on vaikuttanut siihen, että seksismi tulee ensimmäisenä mieleen Disneystä?). Lehtinenkin (2013, 53) näkee pelkissä tuomitsevista syytöksistä pysymisen yksinkertaistavana. Hän ei kuitenkaan pyri tarjoamaan tuomitseville tulkinnoille vaihtoehtoja, vaan kiinnittää huomion animaation teknisiin puoliin. Jack Zipes (2011, xi) hämmästelee, että iso osa satuelokuvien tutkimuksesta, joka paljolti keskittyy juuri Disneyn animaatioihin, tehdään kirjallisuuden tai folkloristiikan asiantuntijoiden toimesta, ei elokuvatutkijoiden. Zipes analysoi teoksia elokuvina ottamalla huomioon mediumin vaikutukset esimerkiksi kerrontaan. Teoksiin *animaatioina* hän tuntuu kiinnittävän muun muassa Disneyn tapauksessa vähän huomiota, mikä näkyy esimerkiksi siinä, että julistaa *Lumikin* ja *Prinsessa Ruusunen* metsät identtisiksi (Zipes 2011, 89), vaikka jälkimmäinen juuri erottuu luontoestetiikkansa takia muusta tuotannosta. Tämänkin työn ongelmana on osittainen turvautuminen kirjallisuustieteellisiin lähtökohtiin, mutta elokuvakerronnan ja animaation ominaispiirteet on pyritty ottamaan huomioon. Lisäksi olen halunnut pidättäytyä mustavalkoisuudesta, vaan olen pyrkinyt tarkastelemaan elokuvia moniulotteisemmin.

Ensimmäinen elokuvassa huomioon otettava ero kirjallisuuteen on sen tuottamiseen vaadittava tekijöiden joukko: Walt Disney Studiosinkin elokuvat ovat syntyneet usean henkilön työpanoksesta ja yli 90 vuoden aikana tekijät ja yhtiön johto ovat vaihtuneet. Yhtiön kokopitkien elokuvien historia onkin ollut tapana jakaa kolmeen (tai neljään) kauteen. Walt Disneyn vaikutuksen kautta kutsutaan klassiseksi kaudeksi: se alkaa *Lumikin* ilmestymisestä ja loppuu Waltin kuolemaan vuonna 1967. Toinen kausi, "*middle era*", kattaa ajan Waltin kuolemasta vuoteen 1988, josta alkaa Eisnerin kaudeksi kutsuttu jakso (vuoteen 2005). Se on nimetty 1980-luvun puolella välissä Walt Disney Companyn toimitusjohtajaksi tulleen Michael Eisnerin mukaan.<sup>12</sup> (Davis 2007, 15.) Eisnerin kauden elokuvat ovat klassisen kauden elokuvien

---

<sup>12</sup> Walt Disneyn kuoleman jälkeen yhtiöllä oli useampi vaikea vuosikymmen, jonka aikana elokuvat tekivät tappiota, niiden laatu huononi, innovaatiot tyrehtyivät ja tuloja tuli lähinnä teemapuistoista ja oheistuotteista. Eisnerin ja hänen kanssaan aloittaneiden (kuten Jeffrey Katzenbergin) katsotaan pelastaneen miltei hajoamisen partaalla olevan yhtiön. Kauden ensimmäinen elokuva *Pieni Merenneito* (*Little Mermaid*, 1989) pelastikin yhtiön taloudellisesti ja palautti sen maineen tasokkaan animaatioelokuvan tuottajana. (Rothschild 2013, 135; Whitley 2012, 117; Davis 2007; 142, 148.)



kanssa yhtiön tutkituimmat, ja ne ovat herättäneet ristiriitaisia reaktioita. Toisaalta uusi toimitusjohtaja toi muutoksia tapaan käsitellä Disneyn vakioiteemoja kuten rakkautta, velvollisuutta, hyvää ja pahaa reaktiona aikojen muutokseen ja haluna saada elokuvat vastaamaan ajan odotuksia esimerkiksi feminismin vaikutuksen osalta (mt, 171). Samaan aikaan juuri pyrki-mykset feministisyyteen ovat olleet kyseenalaistuksen ja halveksunnan alaisena: Sarah Rothschild (2013, 12) käyttää termiä *feminist-friendly* kuvaamaan 1990-luvun elokuvia, jotka yrittävät miellyttää feministisempää yleisöä, mutta jotka jäävät yrityksessään pinnallisiksi.

Myös ympäristö- ja vähemmistökysymyksissä elokuvayhtiö on toiminut ristiriitaisesti. Eisner on kannustanut aktiivisesti Disney-uransa ulkopuolellakin Hollywoodissa siirtymistä ympäristöystävällisempään elokuvantekoon (Environmental Media Association) ja pyrkinyt vaikuttamaan elokuvien ja tv-sarjojen sisältöön ja sanomaan niin, että ympäristöasioita käsiteltäisiin enemmän. Tämä on tuonut yhtiölle enemmän huomiota ympäristöaktivisteilta ja luonnon kohtelusta kiinnostuneilta kriitikoilta, mutta lähinnä negatiivista. (Whitley 2012, 80.) Osa tutkijoista ei voi olla näkemättä Disney-elokuvien katsojia ensisijaisesta kuluttajina (Harrington 2015, 8), mikä epäilemättä johtuu ylenpalttisesta oheistuotteiden tuotannosta ja markkinoinnista. Yhtiö onkin rahoittanut massiivisia ja kunnianhimoisia tuotantojaan Mikki Hiiren suosioista lähtien 1920-luvun lopulta oheistuotteista saaduilla tuloilla (Davis 2007, 81; 82). Yhtiön yrityksistä näyttää vastuulliselta toimijalta ympäristöä ja työntekijöitään kohtaan huolimatta se liitetään epäoikeuden mukaisuuteen ja kulutuskulttuuriin. Esimerkiksi Whitley (2012, 89) hämmästelee ristiriitaa siinä, että samaan aikaan yhtiö voi väittää puhuvansa ympäristöystävällisten ja vähemmistöt huomioon ottavien arvojen puolesta ja tehtailla massalevitykseen Pocahontasin kuvalla koristettuja vaatteita, jotka ovat tehneet huonosti palkatut ja huonoissa oloissa elävät työntekijät.

Pixar Animation Studiolla on ollut Disneytä parempi maine. Se ensimmäinen kokopitkä elokuva *Toy Story - Leluelämää* (*Toy Story*) vuonna 1995 ansaitsi yhtiölle heti kiitosta teknisestä hienostuneisuudesta ja käsikirjoituksesta: se sai Oscar-ehdokkuuden muun muassa Paras käsikirjoitus -kategoriassa (Lehtinen, 2013, 277). Pixarin hahmot ovat Disneyn hahmoja räväkämpinä, ja huumori kosiskelee aikuisempaa yleisöä intertekstuaalisilla viittauksilla ja kaksimielisyyksillä, kuten elokuvissa *Monsterit Oy* (*Monsters, Inc*, 2001) ja *Ihmeperhe* (*The Incredibles*, 2004). Ekokriittisestä näkökulmasta kiinnostava on post-apokalyptinen *WALL-E* vuodelta 2008, joka alkaa melko synkällä kuvauksella asumiskelvottomaksi muuttuneesta Maapallosta. Toisaalta luontoon suhtaudutaan useimmissa elokuvissa melko yliolkaisesti. Esimerkiksi *Ihmeperheessä* supersankarien taistojen uhriksi jää ympäristö, mikä näkyy älyttömim-

millään kohtauksessa, jossa Herra Ihme pelastaa kissan puusta repimällä kasvin juurineen maasta. Luonnonsuojelullista näkökulmaa herättelevä *Nemoa etsimässä* (*Finding Nemo*, 2003) -elokuvakin on saanut kritiikkiä heppoisesta yrityksestä (Whitley 2012, 136). Yhtiön elokuvissa nähdään keskeisinä hahmoina enimmäkseen miehiä, mutta vaikka Merida jää harvinaisuudeksi naispuolisena päähenkilönä, on hän Disneyn prinsessoihin verrattuna kompleksisemmin ja tiedostavammin käsikirjoitettu hahmo.<sup>13</sup>

## 2.3 Prinsessoja ja tyttöjä

Walt Disney Company aloitti 2000-luvun alussa animaatioelokuvissa esiintyviin prinsessa-hahmoihin perustuvan tuotesarjan Disney Prinsessat (Disney Princess), jonka tuotteisiin kuuluu nykyään muun muassa leluja, vaatteita, astioita, pelejä, puuhakirjoja ja audiovisuaalisia julkaisuja (Whelan 2012, 25). Disneyn kontekstissa prinsessaksi pääsemisestä on tullut tärkeää, mistä tavaramerkki Disney Princess kertoo. Bridget Whelan (mt, 24) esittääkin, että Disney on tehnyt ihanteellisesta naisena (tyttönä) olemisesta synonyymin prinsessana olemisen kanssa (mt, 24). Sarah Rothschild (2013, 1) on samoilla linjoilla: prinsessasta on tullut äärimmäisen feminiinisyyden ruumiillistuma. Prinsessabrändiin onkin päässyt mukaan myös ei-prinsessoja, kuten Mulan ja Pocahontas<sup>14</sup> (Lester 2010, 295). Kuohunta *Prinsessa ja sammakko* -elokuvan (*Princess and the Frog*, 2009) Tianan ympärillä on oireellista siitä, kuinka prinsessaksi pääseminen Disney-todellisuudessa on tärkeä arvonnanto. Tiana oli ensimmäinen Disneyn afrikanamerikkalainen prinsessa. Ennen elokuvan ilmestymistä hahmosta oltiin niin innoissaan kuin skeptisiäkin. Elokuvan nähtyään yleisö väitteli muun muassa siitä, oliko Tiana tarpeeksi glamourikas prinsessa, vai oliko hänestä tehty liian maanläheinen ja siten hänen arvonsa prinsessana olisi vaikkapa Tuhkimoa alhaisempi (mt, 297).

Prinsessat ovat olleet keskeisiä hahmoja saduissa 1700-luvulta, mutta prinsessoja, kuten naispuolisia hahmoja yleisesti, oli monenlaisia (Whelan 2012, 21; 26). 1800-luvulla alkoi kehitys naishahmojen passivoimiseksi: sankarittarissa ei valtavirtasaduissa ollut enää suurta vaihtelua ja tyypilliseksi hahmoksi muodostui passiivinen ja hyveellinen sankaritar (Bottigheimer 2004,

---

<sup>13</sup> En keskity sen tarkemmin Disneyn ja Pixarin suhteeseen, vaikka siitä tarjoutuisikin mielenkiintoista tutkittavaa, esimerkiksi juuri sen takia, että yhtiöiden ja myöhemmin osastojen estetiikka ja arvomaailma profiloituvat yleisön silmissä erilaisiksi.

<sup>14</sup> Jolla toisaalta on perusteltava oikeus titteliin: hän on päällikön tytär, eli hänen asemansa vastaa prinsessan asemaa. Perusteluista Mulanin puolesta ks. Rothschild 2013, 149. Amy Davisille (2007, 176) prinsessan muodolliset kriteerit täyttävät hallitsijoiden tyttäret tai naiset, jotka menevät naimisiin prinssin kanssa. Kaikkinensa osaksi brändiä on ”kruunattu” 11 hahmoa, Mulanin ja Pocahontasin lisäksi Lumikki, Tuhkimo, Ruusunen, Ariel, Belle, Jasmine, Tiana, Tähtäpää ja Merida. Alunperin myös Helinä-keiju oli osa brändiä, mutta hänet jätettiin pois, ja hän hallitsee nykyään Disneyn toista franchisea, Disney Fairiesia.

37; Whelan 2012, 22). Seuraavalla vuosisadalla elokuvasta *Lumikki ja Seitsemän kääpiötä* muodostui erityisesti amerikkalaisessa ajatusmaailmassa prinsessasadun prototyyppi, jonka uskotaan voimakkaasti vaikuttaneen yleisön näkemyksiin siitä, mitä satu tai prinsessa voivat olla (Whelan 2012, 23). Sitä seurasi *Tuhkimo* (*Cinderella*, 1950) ja *Prinsessa Ruusunen*. Disney ei ollut ainut, joka kertoi prinsessasatuja 1900-luvulla, mutta Disneyn versiot ovat ilmentymisestään asti olleet länsimaissa tunnettuja ja suosittuja, mikä ehkä vääristää kuvaa siitä, millaisia satuja on kerrottu (mt, 24). Toisaalta Disneyn ylivaltaa vastaan on myös kiivaasti taisteltu: esimerkiksi Jack Zipesin satuelokuvan historiaa käsittelevän teoksen eksplisiittisenä tavoitteena on nostaa esiin teoksia, jotka ovat jääneet Disneyn varjoon, kuten sen nimikin *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Film*, kuvaa.

Samalla, kun prinsessasta on tullut ihanteellinen tyttö, joillekin prinsessasatu on alkanut näyttäytyä antifeministisenä genrenä (Whelan 2012, 27–28). Ongelmana Whelanin mielestä on, että prinsessoille ja prinsseille on Disneyn prinsessamonopolissa annettu hyvin sukupuolispesifiset ominaisuudet. Prinsessat ovat velvollisuudentuntoisia, uhrautuvaisia ja heidän suurin haaveensa on saada puoliso. (Mt, 26; 27.) Prinssit taas ovat toiminnallisia, vapaita, nokkelia, rohkeita ja voimakkaita (Zipes 2011, 19). Kärjistetty näkemys prinsessoista ja prinseistä vääristää kuvaa heistä. Prinssit, kuten Filip *Prinsessa Ruusussa* ja Erik *Pienessä Merenneidossa*, ovat aktiivisia ja liikkuvaisia, mutta he ovat myös arvonimensä vankeja: he eivät saa vapaasti päättää, kenen kanssa he menevät naimisiin ja heiltä odotetaan tietynlaista käytöstä (miehinä). Disneyn prinsessasatu ei siis vaikuta olevan sen parempi roolimallin tarjoaja tytöille kuin pojillekaan. Toisaalta jopa Whelan (2012, 28) tuntuu uskovan, että on mahdollista tehdä feministinen prinsessaelokuva, koska hän luonnostelee, mitä se voisi tarkoittaa. Rothschild (2013, 1; 2) näkee, että prinsessasaduissa voidaan reflektoida naisille sosiaalisesti hylättävänä esitettyä käyttäytymistä, uskomuksia tytöistä ja naisista, vastustaa kulttuurin merkityksiä feminiinisydestä ja muuttaa niitä. Hänestä erityisen kiinnostavia ovat tapaukset, joissa tasapainoillaan perinteisen valta-asetelmaan mukautumisen ja feminististen odotusten välillä (mt, 3). Esittämällä prinsessana olemisen houkuttelevana ja arvostettavana päämääränä tytöille, annetaan malleja, joiden kautta yleisö järjestää ja ymmärtää maailmaa ja joihin se samaistuu tai joiden kautta se määrittää muita. Representaation tavat eivät suoraan vaikuta niiden parissa eläneisiin, eli passiivisesta työstä kertova elokuva ei tee sen tyttökatsojista passiivisia. Mutta se, millaisia malleja tytöille annetaan, osallistuu varsinkin toiston kautta muovaamaan yleisön käsitystä tytöistä. Prinsessahahmo voi siis olla merkittävä areena pohtia naiseutta, tyttöyttä ja feminiinisyyttä. Jos prinsessaksi pääseminen on tärkeää, ja sillä saavutetaan kor-

keampi status Disneyn luomassa todellisuudessa, ja jos prinsessana oleminen on tyttöinä olemisen ihanne, on hahmoon kiinnitettävä huomiota.

Tyttöys nähdään tutkielmassa positiivisena ja tärkeänä roolivaihtoehtona lapsille ja nuorille (ja aikuisillekin). ”Tyttö” käsitteenä ja ilmiönä on monimutkainen ja herättää erilaisia reaktioita. Joillekin tyttöys on jotain negatiivista ja alentavaa, esimerkiksi ulkonäkökeskeisiä Barbie-leikkejä tai alistumista ilmaiseviksi määriteltyjä ominaisuuksia kuten avuliaisuus ja tukena oleminen. Tällä tavalla nähtynä tyttöyttä voidaan haluta vastustaa ja kieltää itsessään siihen liitettävät ominaisuudet. Jacquelin Warwick kirjoittaa, että monille tyttöydestä kieltäytyminen näyttäytyy ainoana tapana saada kunnioitusta ja valtaa, koska maskuliinisuutta pidetään feminiinisyttä arvokkaampana. Näin esimerkiksi poikatyöt voivat pitää haluaan kieltäytyä samaistumasta feminiinisiin odotuksiin arvostetumpana vaihtoehtona kuin sukupuoli-odotuksiin sopeutumista. (Warwick 2007, 2; 3.)

Adolescent and preadolescent females who adhere to conventional clichéd understandings of what girls ought to be, on the other hand, appear to present no challenge to societal norms, so they can be considered reactionary. These kinds of girls are adorable, innocent, and fetching, and their culture seems frivolous and ultimately inconsequential. (Warwick 2007, 2.)

Perinteisiin feminiinisiin ominaisuuksiin samaistuvat tytöt vaikuttavat siis alistuneilta sosiaalisiin normeihin, joita heidän ei oleteta pohtineen. Taantumukselliseksi mielletyt tytöt ovat viattomia ja rakastettavia, mutta heidän kulttuurinsa tuomitaan pinnalliseksi ja yhdentekeväksi. Prinsessa-animaatiot ja niiden yleisö voidaan nähdä juuri tällaisena tyttökulttuurina. Tyttöjen ei oleteta kaipaavan mitään syvällisempää tai radikaalimpaa ja koska elokuvat ovat tyttöjenkulttuuria, niiden ei oleteta sanovan mitään sanomisen arvoista, vaan toisintavan vanhentuneita käsityksiä vaikkapa sukupuolesta. Warwick (2007, 3) huomauttaa, että tämä on vain yksi tapa käsittää tyttöys ja tuo esiin sen, että viime aikoina monet tutkijat ovat pyrkineet muuttamaan termin tyttö merkityksiä niin, että se ei tarkoittaisi jotain vähättelevää tai halventavaa. Myös akateemisen maailman ulkopuolella tyttö on haluttu määritellä uudelleen positiivisen kautta, kuten Girlgaze Projectissa, jossa etsitään uusia tapoja katsoa tyttöjä ja tyttöinä, tai suomalaisena esimerkkinä voisi mainita Selma Vilhusen dokumenttielokuvan *Hobbyhorse Revolution* (2017), jossa leimallisesti teinityttöjen keppihevosharrastukselle vaaditaan kunnioitusta. Tämäkin tutkimus pyrkii osallistumaan uudelleenmäärittelyyn. En oleta Disneyn prinsessasatujen olevan automaattisesti pinnallisia, vailla tulkinnallista syvyyttä tai naisia rajoittavia. Enkä oleta nuorten, sukupuolesta riippumatta, olevan pinnallista ja passiivista yleisöä elokuville, vaan osallistuvan halutessaan aktiivisesti niiden tulkintaan ja luomaan niiden pohjalta omaa kulttuuriaan.

## 2.4 Tämä on poliittista

Tyttöyden ja naiseuden tarkastelu Disneyn elokuvien kontekstissa moniulotteisesti tarkoittaa, että tutkielman lähtökohdat ovat feministiset. Toril Moille (1989, 117) ja Pam Morrisille (1997, 9) feminismi on poliittinen positio, jonka takana on kaksi peruslähtökohtaa. Ensinnäkin, monenlaisen rakenteellisen epätasa-arvon perustana on sukupuoli. Toiseksi, epätasa-arvo ei ole seurausta biologisesta välttämättömyydestä, vaan sitä toteutetaan rakentamalla kulttuurisia sukupuolieroja. Feministiseen positioon kuuluu, että problematisoidaan identiteetin muodostumista, politiikan tekemistä ja valtasuhteita (Alcoff 1997, 348). Samalla on tarkoitus ottaa huomioon se, että sukupuoli vaikuttaa siihen, miten maailmaa tarkastellaan ja miten siitä puhutaan (Moi 1989, 122). Lisäksi on tärkeä muistaa, että vaikka feminismi on keskittynyt enemmän naisten ja nykyään myös rodullistettujen ja sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöihin kuuluvien queerien kokemaan epätasa-arvoon, patriarkaatin valta ei tarkoita (kaikkien) miesten valtaa, vaan myös monet miehet ovat järjestelmässä heikossa asemassa (Penny 2014, 69; 70). Eli vaikka olen rajannut tämän työn kohteeksi naispuoliset hahmot prinsessa-animaatioissa, se ei tarkoita, että en ajattelisi muiden hahmojen tarkastelun olevan myös tärkeää ja kiinnostavaa.

Morris (1997, 9) ei miellä feminismiä yhtenäiseksi ja homogeeniseksi, mutta katsoo, että feminismillä on löydettävissä kaksi päämäärää. On ymmärrettävä niitä yhteiskunnallisia ja psyykkisiä mekanismeja, jotka luovat ja säilyttävät sukupuolista epätasa-arvoa ja muutettava näitä mekanismeja. Tieteellisessä toiminnassa korostuu näistä ensimmäinen, koska tutkimus pyrkii ymmärtämään ja selittämään valittua ongelmaa, mutta tutkimuksessakin voidaan osallistua muutokseen jo tekovaiheessa miettimällä ja välttämällä niitä mekanismeja, jotka tieteellisessä käytännössä toisintavat epätasa-arvoa. Feminismiin liittyikin sukupuolta laajempi kyseenalaistava pyrkimys: se on avoin ja tietoinen ideologisuudestaan (mt, 13), ja yrittää osoittaa, että tiedemaailmassa neutraaliksi ja objektiiviseksi mielletyt näkökulmat ja lähtökohdat ovat myös ideologisuuden ja arvojen värittämiä (Moi 1989, 118). Nämä ovat lähtökohtia ja päämääriä, joiden perustalta tätäkin tutkielmaa tehdään. Tutkimuskysymykseen liittyy poliittinen intressi osoittaa epätasa-arvoinen ja epäoikeudenmukainen vallankäyttö teoksissa. Ajatuksena ei ole esittää etäännyntä ja neutraalia ja väittää, että poliittinen lähtökohta ei tekisi näkemyksistä osittain puolueellisia tai että esitettyjä näkemyksiä ei olisi syytä kyseenalaistaa.

Myös ekokriittiseen tutkimukseen liittyy poliittinen aspekti. Yksinkertaisimmillaan ekokritiikin voi sanoa tutkivan taiteen (useimmiten kirjallisuuden) ja fyysisen ympäristön suhdetta.

Sidney Dobrin ja Kenneth Kidd (2004, 1–2) selventävät luontoa ja lastenkulttuuria käsittelevän kokoelman johdannossa, että samaan tapaan kuin feministinen kirjallisuudentutkimus tarkastelee kieltä ja kirjallisuutta sukupuolen tiedostavasta näkökulmasta, ekokritiikki lähestyy kirjallisuutta analysoimalla, miten luonto teoksissa esitetään ja miten sitä käsitellään. Louise Westlingille (2014, 7) ekokritiikin vahvuutena on kiinnostus kirjallisuuden analyysiin sekä poliittisiin ja eettisiin kysymyksiin. Luonnon esittämisen tavat eivät koskaan ole neutraaleja, vaan taideteoksissa luonto on aina välittynyttä. Ideologiakriittisestä näkökulmasta on kiinnostavaa tarkastella, millaiset ja kenen vaikutuksesta tehdyt valinnat ovat määrittäneet tavat kuvata luontoa. Disneyn prinsessa-animaatioissa luonnon kuvaus tai ympäristökysymykset eivät ole elokuvien aiheina, vaan luonto esitetään kyseenalaistamattomana taustana tapahtumille tai keinona vertauksien avulla välittää merkityksiä, kuten hahmojen moraalista statusta. Aluksi ekokriitikot olivatkin enemmän kiinnostuneita teksteistä, joissa luonto oli hyvin korostaisesti läsnä ja jota kuvattiin realistisesti (*nature writing*) (Wallace et al. 2001, 2). Mimeettisyyden arvostusta Alex Goodbody (2014, 62) selittää vastareaktion 1990-luvun alussa oleville teoreettisille lähtökohdille, kuten jälkistrukturalismille, jossa tekstit nähtiin autonomisina tekstuaalisina rakenteina. Ekokriitikot halusivat kiinnittää huomion tekstien ulkoiseen maailmaan ja suhteeseen tekstin ja maailman välillä. Ekokritiikin ”toiseksi aalloksi” kutsutussa vaiheessa aikaisempia tutkijoita syytettiin muun muassa teoreettisuuden löyhyydestä ja siitä, että käsitettä luonto ei problematisoitu ja nähty kulttuurisena (Seymour 2013, 15; Goodbody 2014, 62). Huomion kiinnittäminen teksteihin, jotka eksplisiittisesti käsittelevät ympäristöongelmia tai sosiaalisen epätasa-arvon liittymistä ympäristöön kritisoiu. Esimerkiksi Kathleen Wallacesta ja Karla Armbrusterista (2001, 7; 12; 16–17) tämä vääristää kuvaa, koska luontoa ja suhdetta siihen kuvataan myös teoksissa, jotka eivät ilmeisesti käsittele niitä tai joissa niitä ei kuvata positiivisessa valossa. Teokset, joissa luonto ei ole teemaattisesti keskiössä tai sitä ei kuvata paljon, voivat silti kertoa jotain tärkeää kulttuurien suhtautumisesta luontoon, ja siksi niihinkin tulisi kiinnittää huomiota. Teksteissä aina on mukana jollain tavoin ihmisen suhde ei-inhimilliseen luontoon. Walt Disney Animation Studiosin tuotannosta löytyy eksplisiittisemmin luontoa käsitteleviä teoksia, kuten *Bambi* (*Bambi*, 1942, suomessa 1947) tai uusi elokuva *Vaiana*, mutta kiinnostavaa on tutkia, miten luonto ja erityisesti hahmojen suhde siihen esitetään animaatioissa, joissa ne eivät ole pääasiallisina teosten aiheina. Näin saadaan ehkä selville jopa perusteellisemmin, mitä luonnosta ajatellaan, kuin niiden elokuvien kohdalla, jotka tietoisesti kosiskelevat yleisöä ottamalla kantaa ajan-kohtaisiin aiheisiin.

Usein feministiseksi mielletäänkin teokset, joissa kuvataan naisille tyypillisiä kokemuksia (Moi 1989, 120). Naisten kokemusten esiin tuominen on tärkeää, mutta Moin tavoin uskon, että naisten kokemukset voivat saada näkyvyyttä vieraannuttavalla, erheellisellä ja halventavalla tavalla. Kokemus on kuitenkin tärkeä lähtökohta tutkielmassa, koska tarkoituksena on pohtia hahmojen ja yleisön jäsenten voimaantumista ja toimijuuden löytämistä. Uskon Caroline New'n tapaan, että kokemukset ovat osittain sukupuolittuneita: on esimerkiksi tavallista, että julkisessa keskustelussa kiinnitetään enemmän huomiota naisen kuin miehen ulkonäköön ja fyysisiin ominaisuuksiin. Tämä taas saa naiset todennäköisemmin kiinnittämään enemmän huomiota omaan ulkonäköönsä kuin miehet omaansa. Naiseksi identifioitunut käy usein läpi tunnistettavan valikoiman elämäntapahtumia (vaikka muutkin sosiaaliset asemat, kuten rotu ja luokka, vaikuttavat kokemusten varastoon). Samanlaiset kokemukset kasvattavat myös samanlaisia tapoja reagoida ja tulkita tapahtumia. (New 1997, 186.) Tällä ei ole tarkoitus luoda homogeenista kuvaa naisten, tai mihinkään ryhmään kuuluvien, kokemuksista, vaan esittää, että on mahdollista puhua naisille tyypillisistä kokemuksista. Voidaan olettaa, että suurin osa naisista käy läpi kokemuksen vartalonsa muuttumisesta teini-iässä, mutta vaikkapa valkoisen ja rodullistetun, lesbon ja heteron, keskiluokkaisen ja laittoman työläisen kokemukset voivat erot paljonkin toisistaan. Vaikka Walt Disney Companyn elokuvia katsotaan 2010-luvulla ympäri maailmaa, sen yleisö on edelleen pääasiallisesti länsimaalainen, ja omien tiedollisten rajoitustenikin takia kokemuksilla viitataan tässä työssä länsimaalaisille tyypillisiin. Tällä osallistun tiedolliseen vääristymään, joka tekee yhden kulttuuripiirin kokemuksista näkyvämpiä kuin toisten. Toisaalta kritisoimalla Disneyn liian yhdenmukaistavaa tapaa kuvata todellisuus, toivottavasti korvaan tämän puutteen. Kokemus on myös ollut yksi tutkielman aiheen valinnan lähtökohdista. Aihe ja kysymykset ovat nousseet omasta ja muiden kokemasta epätaasa-arvosta ja rajoittamisesta. Sillä on epäilemättä ollut tiedostettujen lisäksi tiedostamattomia vaikutuksia tehtyihin tulkintoihin.

Disneyn animaatiot eivät konventionaalisuutensa, kaupallisuutensa ja viihteellisyytensä takia ole automaattisesti ei-feministisiä. Vaikka niiden juonirakenteet olisivat helposti seurattavia ja vertaukset korosteisia, niitä pitää voida tarkastella moniulotteisesti ja ennakkoluulottomasti. Disneyn prinsessa-animaatiot ovatkin kahdella tapaa erityisen kiinnostavat puitteet pohtia, mitä tarkoittaa feministinen teksti. Niiden muoto ja niiden kuvaamat hahmot ja rakenteet ovat ensisilmäyksellä yksinkertaisia ja stereotyyppisiä. Feministinen kritiikki saa niistä siis kiinnostavan haasteen pohtia, mitä se hakee tekstistä ja miksi. Lisäksi Disneyn prinsessaelokuvien kohdalla on keskusteltu 1970-luvulta asti paljon siitä, ovatko ne feministisiä vai eivät. Ne ovat

siis jo olleet mukana keskustelussa feministisistä elokuvasta, mutta usein melko ennakkoluuloisten keskustelijoiden toimesta. On kuitenkin otettava huomioon se, että feministinen ajattelu ei ole homogeeninen järjestelmä, jossa arvostetaan ja painotetaan samoja asioita. Siitä johtuen vastaus kysymykseen, ovatko Disneyn prinsessaelokuvat feministisiä, saa luultavasti aina haastajia. Tämä ei tarkoita, että kysymystä ei olisi tärkeä esittää ja vastausta etsiä, vain ymmärrettävä, että keskustelu ei tule minkään vastauksen myötä olemaan valmis.

## 2.5 Representoituna sukupuoli, luonto ja paikka

Usein ideologioiden tendenssi onkin luonnollistaa tiettyä käytöstä ja poistaa mahdollisuudet valinnalle ja vaikuttamiselle (Bordwell et al. 1993, 429). Disneyn prinsessa-animaatiot toistavat samaa juonikaavaa, jossa prinsessa aluksi päätyy metsään ja josta hän lopulta palaa kotiin tai löytää uuden sellaisen. Kun kotiin vielä liitetään muuttumattomuus ja hallinta ja luontoon muutos ja vapaus, tyttöjen vaihtoehtoina loppuratkaisuja nopeasti tarkasteltaessa näyttää olevan kodinpiirin ja muuttumattomuuden valitseminen, vaikka hetkellisesti he olisivat voineetkin nauttia seikkailuista. Tämän toistaminen saa sen näyttämään oikeammalta ja onnistuneemmalta tavalta saavuttaa onnellisuus. Austin Harrington (2004, 43) kuitenkin muistuttaa, että teokset eivät vain suoraan heijasta mitään valtarakennetta eivätkä ideologiset elementit yksinkertaisesti projisoidu taiteeseen. Sen sijaan elementit *välittyvät* teoksen esteettisten koodien ja konventioiden kautta. Näin esimerkiksi teoksen feministisyys ei ole jotain, joka käy selväksi ilman tulkinnallista vaivannäköä: feministisyys tai sen vastaisuus eivät vain tartu teokseen ja sitä kautta osoita itseään suoraan yleisölle. Representaatiot ovat tärkeä kohta tutkia vallankäyttöä, koska niiden kohdalla taistellaan siitä, kuka saa määrittää tavat esittää maailma (Lahti 2002, 13). Martti Lahdelle (2002, 11) representaatioissa ilmaisu, eli merkki tai merkkien joukko, edustaa jotain itsensä ulkopuolista. Poissaolevasta tulee läsnä olevaa. Kuva naisesta edustaa naista, tai tarkemmin ottaen joukkoa naisia, jotka voidaan representaation ollessa aina rajattua alkaa nähdä homogeenisenä ja aina samankaltaisena. Tai kuvasta luonnosta tulee kuvan kohdanneiden mielissä yhtä kuin luonto. Representaatioiden kautta asioiden monimuotoisuus saattaa typistyä, koska kaikki tavat esittää vaikkapa naiset tai luonto eivät saa kulttuureissa näkyvyyttä. Lahden (2002, 12) mukaan merkityksentekoprosessi onkin aina vajavainen: havaittu todellisuus ja sen esittäminen eivät koskaan täysin vastaa toisiaan. Representaatio on ikään kuin väliintuloa, todellisuus muokattuna tai Harringtonin sanavalintaa seuraillen, välittyneenä.



Representaatiot luonnollistavat valittuja tapoja esittää todellisuus, koska se, miten asiat näytetään, vaikuttaa siihen, mitä niistä ajatellaan, esimerkiksi kuinka normaalina tai toivottavana jotain pidetään. (Lahti, 2002, 14.) Toiston kautta Disneyn animaatioissa nuoret ja viattomat naiset ovat alkaneet edustaa hyvyttä ja positiivista roolimallia, kun taas vanhemmat naiset, joilla on älyä, voimaa ja valtaa ovat saaneet esiintyä tarinoiden pahiksina (kuitenkin, vain Disney ei ole tehnyt tällaista toistoa). Nämä mallit eivät automaattisesti määritä kenenkään identiteettiä, mutta luultavasti hämmentävät ja pakottavat pohdiskeluun niitä, jotka eivät sovi kategorioihin sellaisenaan. Luonnonkaan kohdalla vaikutukset eivät ole näin suoraviivaisia, mutta esimerkiksi Arto Haapala ja Virpi Kaukio (2008, 7) uskovat, että representaatiot ympäristöstä muovaavat kokemuksia luonnosta: kuvat ja kertomukset muokkaavat kokijan tapoja hahmottaa todellisuutta. Tästä syystä representaation menetelmät ja tyyli eivät ole yhdenkään, tai neutraaleja. Luonnon kuvaus on kulttuurisesti rakennettua ja tulosta valinnoista, jotka kuvauksen tekijä on tehnyt (Lehtimäki 2010, 277). Disneyn prinsessa-animaatioidenkin tyyli, usein inhimillistetty ja polarisoitunut luonto osallistuu vaikuttamaan siihen, miten luonto käsitetään ja koetaan. Tällä en väitä, että kukaan alkaisi odottaa eläinten alkavan puhua ja auttavan kotitöissä tai metsän näyttävän samalta kuin piirretyn tai tietokoneella tuotetun metsän. Sen sijaan Disneyn animaatiot voivat vahvistaa öisen metsän ja tiettyjen eläinten pelottavuutta tai herättää odotuksia kasvien virheettömyydestä ja eläinten ulkonäöstä. Toisaalta elokuvien representaatiot vaikuttavat myös positiivisesti. Inhimillistetyt eläimet voivat olla helpommin samaistuttavia ja kauniisti piirretty metsä kutsua viettämään aikaa luonnossa.

Tarkastelen elokuvissa sukupuolen, luonnon ja paikan representaatioita. Sukupuolen representaatioista kiinnostuksen kohteena ovat nainen ja tyttö. Yksi feminismin keinoista osoittaa ja vastustaa patriarkaan valtaa on ollut tehdä mahdollisimman selkeä käsitteellinen ero biologisen sukupuolen ja kulttuurisen konstruktion välillä. Sukupuoli rakentuu yhteiskunnallisena ja kulttuurisena suhteena, vaikka yksilöiden sukupuolen määrittelyssä merkittävää edelleen on biologiset luokittelut (Puustinen et al. 2006, 19). Käsitteellä naispuolinen (*female*) viitataan biologiseen tilaan, sen sijaan feminiinisyys (*femininity*) tarkoittaa ominaisuuksia ja piirteitä, jotka ovat kulttuurisesti ja sosiaalisesti säänneltyjä ja liitetään usein naispuolisiin. (Moi 1989, 117; 122). Naispuolisuuden ja miespuolisuuden määrittely biologiseksi tilaksi törmää ongelmiin siinä, että biologinen sukupuoli ei koostu näiden kahden ”puhtaista” binaareista. Feminiinisuuden määrittely kulttuuriseksi konstruktioksi taas kohtaa haasteita määrittelyn epämääräisyyden takia (mt, 123). Tästä huolimatta erottelu on hyödyllinen. Patriarkaalinen vallankäyttö naisen kohdalla toimii niin, että kaikille naispuolisille asetetaan sosiaalinen standardi

olla feminiininen. Näin uskotellaan, että standardit, kulttuuriset vaatimukset ja ihanteet, ovat universaaleja ja luonnollisia. Siten nainen, joka ei sopeudu näihin standardeihin, voidaan määritellä epäfeminiinisyydessään luonnottomaksi. (Mt, 123.)

Moi ja Linda Alcoff ehdottavat, että käsite nainen määriteltäisiin ominaisuuslistan sijaan position kautta. Tämä on suhteellinen määritelmä, joka vaatii naisen tarkastelua suhteessa muihin. Näin henkilön sisäiset ominaisuudet eivät korostu (olemuksellinen luonto), vaan ulkoinen konteksti, johon henkilö asemoidaan/asemoituu. Eli positionaalinen identiteetti määrittelemisen sisältää kaksi kohtaa. Ensinnäkin, käsite nainen on suhteellinen termi, joka on tunnistettavissa vain osana alati muuttuvaa kontekstia, ja lisäksi, naisen positiota voidaan aktiivisesti käyttää lokaationa merkityksen rakentamiselle, eli paikkana, jossa merkitys *konstruoidaan*, sen sijaan, että se vain *löydetäisiin*. Sukupuoli-identiteetti syntyy osallistumisesta, tulkinnasta ja uudelleenrakentamisesta. (Moi 1989, 126; Alcoff 1997, 349; Morris 1997, 189–190.) Konstruktionistisesti ymmärrettynä sukupuolta tuotetaan, toisinnetaan ja kyseenalaistetaan koko ajan, se on rakenteilla (Puustinen et al. 2006, 19). Tällä pyritään hajottamaan myyttiä olemuksellisen sukupuoli-identiteetin löytämisestä. En halua esittää kiveen hakattua naiseuden määritelmää tai rajata tapoja, jolla naiseksi voidaan identifioitua. Ymmärrän sukupuolen toisaalta olevan yksilön aktiivista sukupuoli-identiteetin rakentamista, mutta sen rakentuminen ei ole vapaata eletystä ympäristöstä ja kontekstista. Tärkeää on, että vaikka sukupuoli on konstrukcio, joka syntyy tietyssä ajassa ja paikassa, se tuntuu todelliselta, ja siksi luonnolliselta tai luonnottomalta.

Queerfeministisestä näkökulmasta lähtökohtani voivat vaikuttaa ahdistavan dikotomisilta. Siihen on kahdenlaisia perusteluja, joista ensimmäinen nousee tutkittavien tekstien sukupuolikäsityksestä, joka on dikotominen. Elokuville hahmot jakautuvat selkeästi ja usein korostaisesti naispuolisiin ja miespuolisiin. Heidän oletetaan olevan sukupuolisesti tunnistettavia, ei vain fyysisten ominaisuuksien avulla, vaan myös käytöksestä, asemasta ja suhteesta muihin.<sup>15</sup> Toinen seuraa länsimaisen ajattelun tavasta jakaa asiat dikotomisesti toisensa poissulkeviin kategorioihin, joista nainen ja mies sekä luonto ja kulttuuri ovat työssä keskeisimmät. Tämä ei tarkoita, että pitäisin näitä dikotomioita annettuina tai hyväksyisin niiden avulla tapahtuvan

---

<sup>15</sup> Oma erittäin kiinnostava kysymyksensä on, miten muunsukupuoliset suhtautuvat ja identifioituvat Disneyn perinteisesti sukupuolittuneisiin hahmoihin. Esimerkiksi *Pienen Merenneidon* Ursulaa käsitellään usein queerina hahmona, jonka burleskius toisaalta demonisoidaan, mutta samaan aikaan esitetään vastustamattomana (esim. Lang 2015). Vaikka useampi Disneyn pahiksista tarjoaa mahdollisuuden queerille katsomiselle, yhtiön sankaritaret valitettavasti tarjoavat vähän, jos lainkaan, mahdollisuuksia queerin tutkimukselle, feministiselle tai ekokriittiselle.

vallankäytön. Sen sijaan haluan kriittisen tarkastelun avulla purkaa kaksinapaista tapaa ymmärtää sukupuoli tai jakoa luontoon ja kotiin. Caroline New'n (1997, 179–180) ja Greg Garrardin (2005, 25) (ja monen muun feministin ja ekokriitikon) tavoin en pidä erotteluja sukupuolten tai luonnon ja kulttuurin välillä sisällään ongelmallisena. Uskon, että erilliset kategoriat helpottavat ajattelua ja ovat tärkeitä identiteettien muodostamisessa. Sen sijaan, jos erojen ajatellaan olevan dikotomisias, vieraannuttavia ja poissulkevia, ja feminiinisen ja maskuliinisen sekä luonnon ja kulttuurin riippuvuussuhteet kielletään, erottelusta tulee ongelmallista, koska tällainen erottelu mahdollistaa hallitsemisen ja alistamisen oikeuttamisen. Erojen myöntäminen ei siis lähtökohtaisesti pidä sisällään vastakkain asettamista.

Sukupuolen, luonnon ja paikkojen esittämistä voidaan tutkia tarkastelemalla, millaisena niiden suhteet näyttäytyvät. Eli merkityksellistä ei ole ainoastaan, millaiseksi naiset tai luonto esitetään, vaan tärkeää on pohtia myös, millaiseksi niiden suhde kuvataan. Luontoon suhtautuminen tai luontosuhde ei ole jotain pysyvää ja universaalia. Erilaisia tekstejä tarkasteltaessa huomataan, että ne ovat muuttuvia ja heterogeenisiä. Westling (2014, 3) esittää, että länsimaissa luonto on muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta nähty ennen 1600-lukua negatiivisessa valossa, pelottavana ja vaarallisena paikkana. Luonnosta tuli vähemmän pelottava tieteen, teollistumisen ja kolonialismin mahdollistaman hallitsemisen takia. Euroopan luonto alkoi olla laajasti valjastettu hyötykäyttöön, joten ”koskemattomasta” ja ”villistä” luonnosta tuli yhä harvinaisempaa, ja sitä kautta se alkoi edustaa puhtautta ja pyhyyttä (Goodbody 2014, 63). Ihailun kohteeksi tulivat laajat näköalat, dramaattiset myrskyt, valtavat vuoret ja raivoisat virrat. Luontokokemuksessa keskeiseksi nousi subliimin käsite. On kuitenkin huomattava, että villistä ja rajusta luonnosta nauttiminen oli yläluokan etuoikeus: ne, jotka elivät riittävän turvallista ja riippumatonta elämää, saattoivat nauttia luonnosta esteettisenä objektina. (Westling 2014, 3.) 1700-luvulta lähtien länsimaaisessa luontokäsityksessä on kamppaillut kaksi vastakaista, mutta toisiinsa liittyvää näkemystä: luontoa halutaan hallita ja hyödyntää, mutta romantiikan perinteessä luonto edustaa modernin teollistuvan yhteiskunnan vastustamista ja siitä vapautumista (Goodbody 2014, 63).

Myös satujen metsä on hyvin kaksijakoinen. Tutkijat usein asettavat metsän vastakkain kodin kanssa: koti edustaa turvaa ja pysyvyyttä ja metsä vaaraa (Tuan 2013, 19; 20; Warner 2014, 114). Metsän vaarallisuus seuraa sen tuntemattomuudesta, sinne on mahdollista eksyä, ja toisaalta siitä, että se on usein vaarallisten olentojen (järjestelmän ulkopuolisten) asuinpaikka (Tuan 2013, 20; Warner 2014, 70). Marina Warnerille satujen metsä on symbolinen, ensinnäkin, koska 1800-luvulla iso osa eurooppalaisista metsistä oli hakattu laidunmaaksi ja asutusta

varten, joten esimerkiksi Englannissa valtaviin metsiin eksyminen ei enää käytännössä olisi ollut mahdollista, ja toiseksi, koska se edustaa sitä paikkaa, jossa ympäristöä ei tunneta ja kyetä hallitsemaan. Se on poikkeus järjestyksessä. (Warner 2014, 70.) Pelottelu on yksi satujen hyödyntämä vallankäytön väline. Metsä ja tuntematon esitetään pelottavana ja sinne menemisestä varoitellaan, kuten ”Punahilkassa” (mt, 114). Metsässä elää ja kulkee myös ystävällisiä ja avuliaita olentoja, ja lisäksi vaarasta huolimatta (tai juuri sen takia) se on kutsuva paikka (Tuan 2013, 21, Warner 2014, 120). Satumetsä on siis ristiriitainen, uhkaava ja viettelevä, mutta satujen lopetukset – enimmäkseen hahmot palaavat kotiin tai saavat uuden sellaisen – antavat ymmärtää, että metsään jääminen ei ole vaihtoehto. Luontosuhteesta käsittelemieni Disneyn animaatioiden kohdalla on vielä sanottava, että puhun suhteesta luontoon alueena, esimerkiksi metsänä, ja paikkoina sekä luonnonmuodostelmien ja -elementtien kautta. Olen jättänyt suhteen toislajisiin eläimiin työn rajauksen ulkopuolelle keskittymisen helpottamiseksi ja koska sitä on Disneyn elokuvien kohdalla tutkittu jo runsaasti (ks. esim. Whitley 2012 ).

Tutkielmassa pohdin tyttöjen suhdetta luontoon konkreettisina paikkoina, joissa he seikkailevat sekä metaforisesti, esimerkiksi millaisin tavoin naisia kuvaillaan käyttämällä luontoa siinä apuna. Feministinen maantiede on keskittynyt näiden kysymysten selvittelyyn, ja siksi nojaan kulttuurimaantieteen tapaan käsittää paikka. Mona Domoshille ja Joni Seagerille (2001, xxi–xxii) tila (*space*) on viittaus todellisuuden kolmiulotteisuuteen ja materiaalisuuteen. Tilat ovat siis fyysisiä muotoja, kuten rakennuksia ja kaupunkeja, joilla on jokin sijainti ja jotka ovat tietyllä tavalla järjestettyinä. Paikka (*place*) taas tarkoittaa heille tiloja, joihin on latautunut merkityksiä. Paikan ja tilan suhdetta havainnollistaa helposti sanojen talo ja koti suhde. Talo on neutraalimpi, ja sillä viitataan fyysiseen rakenteeseen ja mahdollisesti sen sijaintiin. Talosta tulee ihmiselle koti, kun se saa henkilökohtaisia merkityksiä ja assosiaatioita. Eli voidaan sanoa, että tiloista tulee paikkoja.<sup>16</sup> Paikan kohdalla ollaan vähemmän kiinnostuneita tutkimaan mitattavia seikkoja ja yleistyksiä, vaan partikulaareja ja kokemuksellisuutta. Tutkielmassa metsä on toisaalta tila, eli metsä ”fyysisenä” paikkana, joka voidaan kartoittaa ja rajata, mutta metsistä tulee elokuvissa paikkoja, kun hahmot elävät ja kokevat niitä, kun niihin kiinnitetään merkityksiä, niin hahmojen kuin yleisönkin toimesta.

Myös Sirpa Tani (1997, 211) korostaa paikan henkilökohtaisuutta ja fyysisen sijainnin toisarvoisuutta: paikka syntyy, kun ympäristöön liitetään merkityksiä, tunteita, muistoja, toiveita,

---

<sup>16</sup> Domosh ja Seager (2001, xxii) myöntävät, että ei voida tehdä täysin selkeää eroa niiden asioiden välillä, joihin tila ja paikka käsitteinä viittaavat, mutta ne helpottavat kategorisoimaan erilaisia tutkimuksellisia intressejä.

pelkoja. Pauli Karjalainen (1997, 230) kirjoittaa, että paikkaa ei vain mitata, sitä eletään. Paikka ei siten ole objektiivinen tosiasia, vaan tulkinnan ja merkityksenannon tulos. ”Kun me alinomaa inhimillistämme ympäristöämme, me ikään kuin vedämme sinänsä neutraalin ympäristön erityiseen merkitysyhteyteen, lähelle itseämme, ja siten teemme siitä paikan.” (Mt, 230.) Paikan syntymistä ei kuitenkaan tarvitse ajatella tietoisena tekona, eikä se ole edes kokonaisuudessaan yksilön käsissä. Tani (1997, 225) muistuttaakin, että paikka on yhtä aikaa subjektiivinen ja intersubjektiivinen, henkilökohtainen ja jaettu. Yksilön kokemukset, muistot ja mielikuvat sekoittuvat muiden luomiin kuvauksiin paikoista (heidän kokemuksiinsa, muistoihinsa ja mielikuviinsa), usein niin, että niitä on mahdotonta erottaa toisistaan (mt, 215). Satujen paikat saavat merkityksensä kulttuurissa jaetuista kokemuksista (satuperinne) ja yleisön jäsenten omasta elämästä ja henkilökohtaisesta suhteesta perinteeseen. Käsittelemissäni prinsessa-animaatioissa paikat saavat merkityksensä erityisesti vastakkainasettelun kautta. Metsän vastaparina on koti, ja näiden kautta vapaus ja muutos asetetaan vastakkain pysyvyyden ja turvan kanssa.

### 3 Tyttöjen erilaisen vankilat

Tässä luvussa käsittelen erilaisia tapoja rajoittaa tyttöjä. Naisena olemista rajoitetaan kapeilla käsityksillä siitä, mitä nainen saa olla ja konkreettisella rajoittamisella, kuten liikkumisen esittämisellä. *Kaksin karkuteillä* ja *Urhea* seuraavat satuperinnettä, jossa nainen on lähtötilanteessa vangittuna. Vankina oleminen ja pakeneminen eivät sen sijaan ole enää niin perinteisiä. Tähkää on tornissaan vankina, mutta päättää itse lähteä sieltä eikä hän ei odota prinssiä pelastajakseen. Meridan vankila ei ole konkreettinen, vaan häntä rajoittavat naiselle asetetut normit ja odotukset, erityisesti vaatimus heteronormatiivisesti pariutumisesta. Hänenkään pelastukseen ei tule komea prinssi, vaan Merida neuvottelee perinteen rajoitusten kanssa äitinsä Elinorin kautta. Rajoittavan kodin rinnalla metsä tarjoaa pakopaikan ja keinon vapautumiseen ja voimaantumiseen Tähkäälle ja Meridalle.

Ekokriittisessä ja feministisessä tutkimuksessa sekä lastenkirjallisuudentutkimuksessa luonnonympäristöjä pidetään paikkoina, joihin heikot, sorretut ja ulkopuoliset voivat paeta ja josta nämä yksilöt tai ryhmät voivat saada voimansa. Maria Lassén-Segerin (2006, 205; 206) mukaan pakeneminen luontoon on tarkoittanut 1900-luvulla naisille vapautta, turvaa ja lohtua. Lastenkirjallisuudessa se on usein ollut mahdollisuus paeta kulttuurin rajoittavia ja tukahduttavia vaatimuksia (mt, 210). Maria Nikolajeva (2010, 7) yhdistää lasten voimattomuuden muiden vähemmistöryhmien voimattomuuteen. Queerfeminististä ekokritiikkiä luonnosteleva Nicole Seymour (2013, 2) näkee luonnon ja ympäristön areenana, jossa toisaalta luonnollistetaan erilaisia kulttuurisia konstruktioita, kuten rotua, sukupuolta ja seksuaalisuutta, mutta myös haastetaan niitä voimakkaasti. Seymour tutkii teoksia, joissa queer liitetään luontoon ja luonnonympäristöihin, koska queeriksi määriteltävän asema on verrattavissa luonnon asemaan: molemmat ovat sorrettuja (mt, 1). Englantilaisessa metsäpastoraalissa (*sylvan pastoral*) Jeffrey Theisille (2009, 6–7; 14) metsä edustaa tilaisuutta normeista vapautumiseen ja uusien roolien kokeilemiseen. 1500-luvulla Englannin metsistä asuivat lainsuojattomat ja sosiaaliset hylkiöt, jotka saattoivat elää rauhallisesti luomalla omat sääntönsä (mt, 12; 13–15). Tällaisen vapautumisen ja ulkopuolisuuden Theis (mt, 107) tulkitsee näkyvän esimerkiksi William Shakespearella, muun muassa *Kesäyön Unelmassa* (*A Midsummer Night's Dream* 1595/96), hänen satumaisimmassa näytelmässään, jossa erityisesti naiset kokevat metsän mahdollisuudeksi paeta kaupungin (miesten) asettamia vaatimuksia. Theisille (mt, xiv; 6–7) metsä on myös paikka, jossa voidaan pohtia identiteetin moninaisuutta. Metsä näyttäytyy siis pakopaikkana heikossa asemassa oleville, lapsille, naisille ja sukupuoli- ja seksuaalivähemmistö-

jen edustajille. Heidän kokemuksensa voidaan nähdä osittain yhteneväisenä ja rinnastuvan luonnon asemaan toiminnan kohteena.

Elokuville *Lumikki*, *Prinsessa Ruusunen*, *Kaksin karkuteilla* ja *Urhea* metsä on kahdella tavalla pakopaikka. Lumikin ja Ruusunen henkeä uhataan heidän kotonaan, joten heidän on löydettävä turvapaikka. Sellaisen tarjoavat mökit metsässä, ja jonkin aikaa molemmat prinsessat elävät rauhassa uusissa kodeissaan. *Lumikissa* Kuningatar ennen pitkää löytää tytön turvapaikan ja pääsee yllättämään tämän valepuvussa. Myös Ruusunen piilo paljastuu, vaikka hän joutuu Pahattaren hyökkäyksen kohteeksi vasta vanhempinsa linnassa. Piilo metsässä voi tuoda hetkellisen lohdun, mutta vaara löytää prinsessat myös puiden siimeksestä. Turvapaikat ovat siis melko näennäisiä. Ne eivät poista todellista ongelmaa, mikä osoittaa, että luontoon pakeneminen sorrettuna ei vielä muuta sorretun asemaa. Lumikki ja Ruusunen eivät ryhdy aktiivisiin toimiin oman asemansa muuttamiseksi. *Prinsessa Ruusussa* toiminnan aika on sitten, kun pahin on jo tapahtunut: Ruusunen lopulta pistää sormensa lumottuun värttinään ja vaipuu taikauneen. Tilanteen ratkaisemiseksi Filip haastaa Pahattaren ja tuhoaa Ruususta uhanneen voiman. *Lumikissa* Kuningatar kuolee, mutta Lumikin pelastamiseksi odotellaan prinssiä, joka ratsastaa nukkuvan prinsessan ohi. Vaikka metsän suoma turva elokuvissa on näennäistä, pääsevät Lumikki ja Ruusunen hetkeksi eroon aikuisten juonittelulta ja suunnitelmilta.

Tähkäpää ja Merida eivät pakene metsään vaaraa, vaan kodin asettamia rajoitteita. Paikkoihin liittyikin voimakkaasti ajatus niihin kuulumisesta tai niistä irtaantumisesta (Karjalainen 1997, 230). Merida ja Tähkäpää haluavat lähteä kodistaan, koska he kokevat sen tarjoamat mahdollisuudet riittämättömiksi. Merida on kapinassaan avoimempi ja dramaattisempi, mutta Tähkäpääkin etsii keinoja toteuttaa itseään kontrolloivan vanhemman alaisuudessa. Tähkäpään motiivi ei aluksi ole avoimesti vastustaa Gothelia, mutta tehdessään kerrankin oman päänsä mukaan, Tähkäpää avaa oven ajatukselle itsenäisestä elämästä. Pako metsään ja kapina *Kaksin karkuteilla* -elokuvassa nostavat esiin kysymyksen viattomuudesta ja siitä seuraavasta lapsen alistetusta asemasta suhteessa aikuisiin. Meridakin pakenee rajoittavaa ja tukahduttavaa ilmapääpiiriä metsään. Sinne Merida kokee kuuluvansa, mutta Tähkäpään suhde on välineellistävempi. Metsä tarjoaa seikkailuja ja mahdollisuuden kasvaa, mutta lopulta Tähkäpää löytää kodin linnasta ja kaupungista, josta hänet alun perin ryöstettiin. Lumikin ja Ruusunen tarinoiden voi taas nähdä käsittelevän kodittomuuden ja turvattomuuden tunteita, jotka liittyvät metsässä olemiseen, koska molemmat heistä ovat pakotettuja lähtemään kotoaan paetakseen vaaraa. Kulttuuriset merkitykset – metsä on vapauttava ja pelottava – kohtaavat henkilökohtaiset,

erityiset tilanteet. Näin syntyy erilaisia paikan elämisiä: kotiin sitominen epäilemättä synnyttää siihen erilaisen suhteen kuin sieltä karkottaminen.

Saduissa odotukset tyttöjen ja poikien käytökselle eivät ole tasa-arvoiset. Jack Zipesin (2011, 173) mukaan perinteisissä saduissa tyttöjen tulee olla herttaisia, hurskaita ja hyviä, ja onni ja kauneus seuraavat näistä henkisistä ominaisuuksista. Pojat taas ovat nokkelia, seikkailunhaluisia ja rohkeita (mt, 19). Jos tarkastellaan Zipesin kuvausta perinteisestä sadun naishahmosta, Tähkääpää vastaa Meridaa paremmin tätä naisihannetta ja myös yhteiskunnan odotuksia feminiinisestä naiseudesta. Tähkääpää ei hahmona kuitenkaan ole näin yksilöllinen, ja on tärkeää muistaa, että perinteisten feminiinisten ominaisuuksien tarkastelu vain negatiivisina on itsessään rajoittavaa ja antifeminististä. Zipesin satujen naishahmojen tutkailu on osa 1970-luvulla alkanutta feminististä keskustelua siitä, miten sadut vaikuttavat käsityksiin naiseudesta (Haase 2004, 1–2). Intohimoisimman satujen kritiikin jälkeen keskusteluun tuotiin mukaan ajatus satujen monipuolisemmasta naiskuvasta: kaikki satujen naiset eivät olisikaan olleet samanlaisia, ja hurskaan ja hyvän lisäksi on löytynyt älykkäitä, ovelia ja taistelevia hahmoja (mt, 8). Satujen sankarittaren näkeminen historiallisesti homogeenisenä on siis liian yksinkertaistavaa, mutta ongelmana on toisistaan eroavien prinsessahahmojen näkyvyyden puute. Sarah Rothschild (2013, 53) uskoo, että prinsessa tarkoittaa nykyään monelle Disneyn klassisen kauden prinsessoja, Lumikkia, Tuhkimoa ja Ruususta. Hän kantaa huolta siitä, että Disneyllä on miltei viimeisen sadan vuoden ajan ollut monopoli prinsessahahmoon. Se on tarkoittanut monipuolisuuden ja valinnanvapauden typistymistä. (Mt, 9.) Eli vaikka satuperinteessä olisi naishahmoja, jotka miellyttäisivät enemmän feministisempää yleisöä, harva päätyy niiden pariin, koska Grimmien ja Disneyn versiot ovat helpommin saatavilla.

Feministinen kritiikki on kiinnittänyt huomiota Disney-prinsessoissa erityisesti passiivisuuteen ja romantiikan priorisoitumiseen (Davis 2007, 93; Rothschild 2013, 2; 136). Niiden vastakohtaa on alettu pitää ihanteellisena mallina tytölle. Feministinen sankaritar esimerkiksi Rothschildille (2013, 97) ja Stephensille (2014, 97; 101; 102) on määrätietoinen, toiminnallinen ja mahdollisimman vähän kiinnostunut rakkaudesta. Yhden naisihanteen vaihtaminen toiseen on edelleen liian rajoittavaa. Tyttöihin samaistuvilla ei pitäisi olla vain yhdenlaista positiivista roolimallia. Yhden ääripään kannattamisesta siirtyminen toiseen näkyy muun muassa muuttuneessa käsityksessä poikatyttöydestä. Judith Halberstam (1999, 159–160; 170) kritisoi sitä, että nykyään se nähdään yksiselitteisesti terveenä ja positiivisena vaiheena tyttölasten kehityksessä. Ensinnäkin se patologisoi maskuliiniset tytöt, joille poikatyttöys ei tarkoita vain reippaampia leikkejä ja röyhelömekkojen välttelyä tai välivaihetta elämässä, ja toiseksi



se tekee hyvin feminiinisistä tytöistä huonompia, koska tällainen tyttöys alkaa edustaa passiivisuutta ja heikkoutta. Tähkää on Meridaa sovinnaisempi, herttaisempi ja hiljaisempi, mutta se ei tee hänestä automaattisesti heikkoa. Ei siis ole järkeä asettaa Meridaa ja Tähkää paremmuusjärjestykseen roolimalleina, vaan iloita vaihtoehtojen lisääntymisestä. Tähkään hahmon avulla käsitellään niin sanotusta kiltin tytön syndroomasta kärsivän suhtautumista kapinointiin. Se on tärkeä näkökulma: kaikille kapinointi ja oman äänen löytäminen ei ole helppoa.

### **3.1 Torniin vangittu Tähkää ja kiltin tytön kapina**

Rajoittaminen tapahtuu yksinkertaisimmillaan konkreettiseen paikkaan sitomisella. Tähkään telkeäminen torniin estää häntä näkemästä ja kokemasta maailmaa. Tytön liittäminen kotiin ja sisätiloihin ei ole sattumanvaraista, koska monet paikat ovat sukupuolitettuja (Massey 1998, 2). Tavallisesti naisen ja miehen alueet niputetaan käsitteiden yksityinen ja julkinen alle. Naisen piiriä on perinteisesti ollut koti ja miehen kodin ulkopuolinen. Liikkumista ei välttämättä säädellä virallisilla säännöillä, vaan sosiaalisilla ja kulttuurisilla käytänteillä. (Domosh et al. 2001, xx; 1; 111; 116.) Naisten on pitkään odotettu hoitavan kotia ja pysyvän sen lähellä. Satuanimaatioissa prinsessat sidotaan kodinpiiriin ja kotiin liittyvien tehtävien toteuttamiseen, vaikka uudemmissa elokuvissa prinsessojen mukavuusalueita ja mahdollisuuksia on laajennettu. Lumikki kuvataan siivoamassa kotilinnassaan, sitten karkotettuna metsään, josta hän haluaa äkkiä uuteen kotiin, jossa hän jälleen tekee kotitöitä. Ruusunen kuvataan puunhakkaajan mökissä pyyhkimässä pölyjä, ja hän pääsee ulos metsään poimimaan marjoja, kunhan muistaa olla menemättä liian kauas ja puhumatta kenellekään.

Tähkää kuvataan torninsa kodinhengettärenä, vaikka hän on saanut harrastuksia myös perinteisen feminiinisuuden ulkopuolelta, kuten shakinpeluusta ja tähtitieteestä. Onnellinen loppu löytyy kotiinpaluusta, kun Tähkää asettuu vanhempiensa linnaan – hallitsemaan, mikä on toinen osoitus elokuvassa naisen laajentuneesta roolista. Merida joutuu opettelemaan hienon naisen käytöstapoja, pukeutumaan kahlitseviin vaatteisiin ja haluamaan avioliittoa, vaikka hän asettaakin tämän kaiken kyseenalaiseksi viihtymällä paremmin metsässä ja toiminnallisissa harrastuksissa. Miesten vapaampi liikkuminen esitetään elokuvissa itsestään selvänä: miehet metsästävät, taistelevat/sotivat ja elävät lainsuojattomina. Metsät ovat heille luonteva ympäristö, koska heidän kulttuurinsa ei näytä haluavan rajoittaa heidän liikkumistaan (paitsi Eugenien kohdalla, koska hän rikkoo käytöksellään yhteisössä asetettuja normeja). Miesten suhdetta vapauteen ja kodin ulkopuoliseen ei käsitellä, koska sitä pidetään kyseenalaistamat-

tomana.<sup>17</sup> Kuvaavaa on, että Lumikin, Ruususen ja Tähkápään tapauksessa heidän tulevat rakastettunsa löytävät tytöt, koska he saavat liikkua vapaammin ja voivat etsiä uusia kohtauksia, kun taas prinsessat odottelevat niitä paikallaan.

Meridan ja Tähkápään suhde metsään paikkana korostuu, koska heidän vapaa liikkumisensa ei ole kulttuurisesti annettu eikä kodin ulkopuolinen ole heidän ensisijainen ympäristönsä. Kodinpiiriin ja lisääntymiseen liittymistä ei itsessään pidä nähdä pahana, vaan vaihtoehtojen puutetta. Mahdollisuuksien supistaminen, joka liittyy kiinteästi yhteen konkreettisen rajoittamisen kanssa, on yksi naisiin kohdistuvan rajoittamisen keinoista (Rose 1993, 144). Naisen vangitseminen on toistuva asetelma myös Disneyn prinsessaperinteessä (Stephens 2014, 100). Fyysinen ja henkinen rajoittaminen liittyvät kiinteästi toisiinsa, sillä vapaus liikkua ja tehdä vaikuttavat yksilön näkemykseen itsestään ja maailmasta. Maria Lassén-Segerin (2006, 46) mukaan lastenkirjallisuudessa tämä on historiallisesti tapahtunut kirjoittamalla tietynlaisia tarinoita tytöille: 1900-luvun alun tytöille suunnatussa kirjallisuudessa initiaatio naiseuteen tarkoitti usein passiivisuuteen, hiljaisuuteen ja näkymättömyyteen kasvamista. Sari Miettinen (2015, 58; 66) yhtyy tähän ja osoittaa, että tytöille suunnatussa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa naispuolisia hahmoja pyritään kasvattamaan feminiinisiksi aikuisiksi. Tähkápäälle vankeus tarkoittaa tilallista rajoittamista sulkemalla hänet ovetomaan torniin, ja siellä hänestä on kasvanut kiltti, nöyrä ja alistuva nuori. Tähkápään kuva itsestään voi sisältää mahdollisuuden maskuliiniseksi miellettyihin harrastuksiin, kuten shakinpeluuseen, mutta hänelle ajatus aikuisen vallan vastustamisesta on radikaali ja aiheuttaa ahdistusta.

Gothel on pitänyt Tähkápään lapsesta asti tornissa ja rajoittanut näin myös hänen seuraansa. Gothel on saanut vanhempana vallan määritellä, millainen paikka maailma on ja miten Tähkápään tulisi nähdä itsensä. Tähkápää on vankina osittain omasta tahdostaan, koska pakokohdatus osoittaa, että fyysisesti tornista poistuminen ilman Gothelia on mahdollista. Gothel onkin manipuloinut Tähkápään uskomaan, että maailma on vaarallinen ja että Tähkápää ei selviäisi siellä. Gothel esittää tietävänsä parhaiten, mitä Tähkápään tulisi ajatella ja tehdä, kuten hän osoittaa laulamassaan kappaleessa ”Mother Knows Best”.

Mother knows best  
Listen to your mother  
It's scary world out there

---

<sup>17</sup> Toisaalta tämä voi johtua vain siitä, että he eivät ole käsiteltyjen tarinoiden keskiössä, koska miesten ongelmallista suhdetta kotiin ja sen ulkopuoliseen käsitellään Disneyllä esimerkiksi elokuvissa *Leinokuningas* (*Lion King*, 1994) ja *Tarzan* (*Tarzan*, 1999).

[...]

Ruffians, thugs  
Poison ivy, quicksand  
Cannibals and snakes, the plague, yes

Also large bugs  
Men with pointy teeth and  
stop, no more, you'll just upset me

[...]

On your own, you won't survive

Sloppy under-dressed  
Immature, clumsy  
Please, they'll eat you up alive

Gullible, naive  
Positively grubby  
Ditzy and a bit, well, hmm, vague

Plus, I believe  
Gettin' kinda chubby  
I'm just saying 'cause I love you (*Karkuteillä*, 12:23)

Gothel esittää maailman pelottavana ja vaarallisena: löytyy myrkkykasveja, terävähampaisia miehiä, kannibaaleja ja rutto. Tähkäpää taas on avuton ja kykenemätön: Gothel vakuuttaa Tähkäpäälle, että tämä on kömpelö, hieman tyhjämielinen, jopa lihomassa. Laulun sanat saavat rinnalleen Gothelin luomaa kauhukuvastoa, kun hän muuttaa tornin pimeäksi ja vaaralliseksi käyttämällä hyväkseen esimerkiksi varjokuvia ja kangasta. Gothel on Tähkäpäälle turva näiden keksittyjen vaarojen keskellä. Gothel esittää itsensä pyyteettömänä ja rakastavana: vain hän haluaa Tähkäpään parasta. Pitämällä tytön tornissa hän suojelee ja osoittaa rakkautaan. Torniin vangitseminen mahdollistaa henkisen rajoittamisen, koska fyysisellä tilan rajaamisella Tähkäpään estetään saamasta tietoa, vaikutteita ja itsevarmuuden kokemuksia.

Yleisölle Gothelin listaukset ovat älyttömyydessään huvittavia, mutta Tähkäpää kokemattomana ottaa ne todesta. Tästä kielii kohtausta, jossa Eugene kiipeää torniin. Tähkäpää lyö hänet tajuttomaksi ja tarkistaa ensimmäisenä, onko hänellä terävät hampaat (*Karkuteillä*, 18:58). Riippuvuussuhde Gotheliin tarkoittaa myös sitä, että Tähkäpäällä ei ole valmiuksia määritellä itseään. Gothel päättää, millä ominaisuuksilla Tähkäpäätä kuvaillaan ja näin vaikuttaa siihen, mihin ominaisuuksiin Tähkäpää saa kiinnittää itsessään huomiota. Gothelilla on myös tilaisuus valita, miten nuo ominaisuudet arvotetaan. Hyväuskoisuuden käänköpuolia ovat ennakkoluulottomuus ja huomion kiinnittäminen asioiden positiivisiin puoliin, mutta Gothel ei tuo

näitä vaihtoehtoja esiin. Lisäksi Gothel osallistuu Tähkápään hallitsemiseen vaikuttamalla hajottavasti hänen ruumiinkuvaansa kiinnittämällä huomiota negatiivisella tavalla Tähkápään ulkonäköön – Gothel ehdottaa, että tyttö on lihonut. Todellisuudessaan Tähkápää vastaa luonnottoman laiha animaatiohahmona länsimaista kauneusihannetta, joten Gothelin ehdotusta ei voi pitää huolenpitona tytön terveydestä, vaan yrityksenä vaikuttaa hänen itsetuntoonsa.

*Kaksin karkuteillä* -elokuvassa ei anneta lopullista vastausta siihen, onko Gothelin rakkaus Tähkápään pelkästään esitystä, vai liittyykö siihen todellista lämpöä.<sup>18</sup> Tähkápää esitetään adoptioäidilleen pääasiallisesti ikuisen nuoruuden lähteenä. Laulaessaan, että hän haluaa suojella Tähkápää, hän heijaa rakastavasti tytön taikahiuksia, millä välitetään Gothelin todellinen kiinnostuksenkohde (*Karkuteillä*, 12:34). Gothelille Tähkápään hiukset ovat hyödyllinen voiman lähde, jonka nainen haluaa itsekkäästi pitää itsellään antamatta Tähkápälle tilaisuutta päättää, mitä hän haluaisi hiuksillaan tehdä. Ennen Tähkápään syntymää Gothelin ikuisen nuoruuden lähde oli auringon pisarasta kasvanut maaginen kukka, jonka parantavat voimat siirtyvät Tähkápään. Ollessaan raskaana, Tähkápään äiti sairastuu vakavasti. Kuninkaan sotilaat etsivät käsiinsä kukan, jonka avulla voidaan parantaa sairaudet. Löytäessään kukan, sotilaat kiskovat sen maasta, ja sen avulla tehdään juomaa, joka parantaa kuningattaren – ja saa aikaan Tähkápään kultaiset taikahiukset (mt, 2:44). Tähkápää vertautuukin elokuvassa anastettuihin luonnonvaroihin, koska tyttö on Gothelin mielessä yhtä kuin kukka, jolta hiukset ovat saaneet voimansa. Gothel on jopa, mahdollisesti julman ironisesti, valinnut kukan Tähkápään hellittelynimeksi. Lisäksi ”Mother Knows Best” -laulun alussa Gothel määrittelee Tähkápään kokemattomuuden takia hauraaksi kukaksi: ”Look at you, as fragile as a flower / Still a little sapling, just a sprout” (mt, 12:23). Gothelille kukka on hento ja avuton ja Tähkápää erityisen, koska on vielä nuori (taimi).

Näin Tähkápäästä ikään kuin tulee kukka, joka tuhottiin kuningattaren pelastamiseksi. Tätä vahvistaa se, että Gothel, joka on ennen kuninkaallisia yksin hyötynyt aurinkokukan taikavoimista, varastaa Tähkápään itselleen, että voi jatkaa taikavoimien käyttöä tytön hiuksien avulla (*Karkuteillä*, 3:30). *Kaksin karkuteillä* -elokuvan kultaiset hiukset syntyvät säkenöivästä eksoottisen näköisestä kukasta, toisin kuin vaikkapa Grimmien sadussa, jossa Tähkápään hiustenkasvu johtuu tähkápäistä, joita hänen äitinsä raskaana ollessaan salaa syö noidan puutarhasta (*Karkuteillä*, 1:16). Kukka on ollut suosittu naisen vertauskuva ja sitä kautta naiset on

---

<sup>18</sup> Ks. tarkemmin Tähkápään ja adoptioäidin suhteesta DelRosso 2015.

yhdistetty passiiviseen luontoon (Kivilaakso 2008, 106). Kukka on liikkumaton ja kaunis ja sen ei ajatella voivan puolustaa itseään.<sup>19</sup> Kun Gothel laulussaan kutsuu Tähkäpäästä kukaksi ja taimeksi, hän alentuvasta taputtaa Tähkäpäästä pääläelle ja osoittaa, että Tähkäpään ei kannata yrittää ilmasta itseään, onhan Gothelin laulun inspiroinut Tähkäpään ilmaisema halu lähteä tornista. Passiivista luontoa on helpompi käyttää hyväksi kuin vastaan taistelevaa, ja kukkana Tähkäpään rooli on olla puolustuskyvytön. Kuninkaan väki nostaa kultaisen kukan juuriltaan maasta ja lääkkeeksi tehdessään tuhoaa sen. Samalla tavalla Gothel vie Tähkäpään juuriltaan vanhempiensa luota vain käyttääkseen tätä oman päämääränsä saavuttamiseen. Kasvi ja nainen esitetään näin vankeina, toiminnan kohteina. Tähkäpään vanhempia voidaan pitää vähemmän rikollisina kuin Gothelia, koska ihmisen hyvinvointia pidetään arvokkaampana kuin kasvin, mutta kiinnostavalla tavalla heidän anastava toimintansa näyttää kahta kauheammalta, koska heidän tekonsa takia Tähkäpäästä päädytään kohtelemaan kuin kukkaa.

Avuttomana ja passiivisena kukkana pidetyltä Tähkäpäältä ei puutu vain tietoa tornin ulkopuolisesta todellisuudesta, vaan myös itsestään ja omista kyvyistään, koska hän ei ole koskaan päässyt näkemään itseään kenenkään muun silmin ja kokeilemaan, mihin kaikkeen hän pystyy. Tähän tarjoutuu mahdollisuus metsässä. Syntymäpäivänsä aattona Tähkäpää huijaa Gothelia niin, että pääsee lähtemään tornista katsomaan taivaalle ilmestyviä leijuvia valoja (lyhtyjä). Avukseen hän saa sattumusten seurauksena torniin päätyneen varkaan Eugenien. Heti tornista poistuttuaan, Tähkäpää tuntee päättäväisyydestään huolimatta syyllisyyttä kiellon rikomisesta. Hänen ensimmäiset hetkensä metsässä ovat riemun ja huonon omatunnon vaihtelua. Hänet kuvataan iloitsemassa liikkumisen vapaudesta ja uusista tuntemuksista sekä itkemässä ja sättimässä itseään äitinsä luottamuksen pettämisestä (*Karkuteillä*, 30:45). Ensimmäisenä yönään metsässä Tähkäpää käy Eugenien kanssa keskustelun, joka osoittaa Tähkäpään ristiriitaiset kokemukset kapinoinnista. Eugene kysyy Tähkäpäältä, miksi tämä ei ole aikaisemmin lähtenyt tornista. Gothel on kertonut Tähkäpäälle version, jossa ihmiset yrittivät leikata tytön terveyttä ja ikuisen nuoruuden tuovat hiukset, koska halusivat niissä piilevät voimat. Gothel on Tähkäpään mukaan pitänyt hänet tornissa suojellakseen häntä ihmisten ahneudelta.

Tähkäpää: A gift like that, it has to be protected. That's why mother never let me... That's why I never left and...

Eugene: You never left that tower. And you're still going to go back?

Tähkäpää: No! Yes. It's complicated. (*Karkuteillä*, 51:48.)

---

<sup>19</sup> Toisaalta kasvitkin voivat olla pelottavia ja vaarallisia, ks. esim. Meeker et al. 2012 *plant horror* -kauhugenrestä.

Ensin Tähkääpää alkaa perustella torniin jäämistä Gothelin kiellolla, mutta muuttaa mielensä ja myöntää, että hän teki valinnan olla tottelevainen ja jäädä. Eugene kysyy epäuskoisena, aikooko Tähkääpää vielä palata ja tyttö on epävarma vastuksestaan. Tähkääpään ”kyllä” on puoleksi kysymys, ja palaaminen torniin jätetään avoimeksi. Vaikka Tähkääpää on paennut tornista, hän ei ole vielä irtaantunut Gothelin tavasta nähdä asiat, vaan uskoo, että Gothel on suojellut häntä maailman vaaroilta. Tähkääpää voidaan pitää heikkona, mutta hahmo tuo esiin vapauden tärkeän puolen: se on pelottavaa. Eikä kapinoinnin ja itsemäärättelyn valitseminen ole todellisuudessa koskaan itsestään selvää tai helppoa. Länsimainen kulttuuri on pitkään ihaillut kapinoitsijoita, jotka esimerkiksi lähtevät individualistiselle seikkailulle erämaahan muista välittämättä, ja siksi Merida voi ensisilmäyksellä vaikuttaa positiivisemmalta roolimallilta kuin Tähkääpää, joka on elokuvan alussa perinteisen prinsessan perikuva: arka, passiivinen, tottelevainen ja uhrautuva. Meridan tarina kuitenkin jättää ulkopuolelleen ne tytöt (ja ei-tytöt), jotka ovat luonteeltaan tai kasvatuksen seurauksena sovinnaisempia ja joille yhteisön odotuksia vastaan rikkominen voi tuntua todella pelottavalta ja ristiriitaiselta.

Oman tahdon ja äänen löytäminen sen sijaan, että seuraisi muita, on hyppy tuntemattomaan. Siksi on merkityksellistä, että Tähkääpään kapinan konkretisoituminen, Gothelin avoin vastustaminen, tapahtuu öisessä metsässä (*Karkuteillä*, 55:07). Sen edustama epävarmuus mahdollistaa vapauden, mutta kuvastaa myös sen pelottavia puolia, koska öinen metsä on kokonsa ja pimeytensä takia vaikeasti hahmotettavissa. Öinen metsä edustaa tuntematonta ja vierasta, jotka on pakko kohdata, että voisi olla kasvua. Marina Warner (2014, 70) tulkitsee satujen metsät symbolisiksi; metsä kuvastaa tilaa, jota ei tunneta tai kyetä hallitsemaan. Yi-Fu Tuanillekin (Tuan 2013, 19; 20) satumetsä on eksymisen paikka ja se toimii vastakohtana turvalliselle ja tutulle kodille. Satujen kautta lapset voivat käsitellä ja hallita todellisuutta, johon kuuluu epävarmuutta ja pelkoja. Öinen metsä on niiden konkreettinen ilmentymä, josta lapsen on selviydyttävä omillaan, jos hän haluaa itsenäistyä. Vapaus on pelottavaa ja vaatii Tähkääpää sietämään epävarmuutta. Hänen on itse päätettävä, mitä hän tekee (luottaako hän Eugeneen) ja miten hän määrittää itsensä (mitä hän on, jos ei ole tornissa taikahiuksiaan suojeleva tyttö). Sananvaihto Eugeneen kanssa syistä torniin jäämiselle kertoo, että Tähkääpää on pelännyt. Hän ei ole uskaltanut astua irralleen Gothelin tavasta nähdä hänet, mistä Gothel on pitänyt hyvin huolen. Yön voikin toisaalta tulkita edustavan Gothelin viipyvää valtaa, hänen yritystään saada Tähkääpää vielä alistumaan. Pimeys ja huono näkyvyys liittyvät Gotheliin ja hänen valtaansa jo aiemmin elokuvassa, kun Tähkääpää ehdottaa, että voisi poistua tornista. Gothel laulaa ensimmäisen version ”Mother Knows Best” -kappaleesta (*Karkuteillä*, 12:23) samalla, kun

sulkee ikkunat ja sammuttaa kaikki valot tornista. Näin hän pyrkii osoittamaan Tähkápäälle, että maailma on pelottava ja vaarallinen paikka, jossa ei koskaan voi tietää, kuka tai mikä hyökkää kimppuun. Laulun jälkeen Tähkápää on peloissaan ja tarrautuu Gotheliin. Yksin maailmassa selviäminen linkittyy näköaistimukseen: jos ympärilleen ei näe, ei voi pärjätä. Tähkápään itsenäistyminen saakin pohjakseen hetket, jolloin hän opettelee katsomaan itseään.

Tornissa Tähkápäällä ei ole muuta seuraa Gothelin ja Pascalin lisäksi kuin itsenä. Ainoastaan näiden kahden näkemykset voivat auttaa Tähkápää selvittämään, kuka hän. Tähkápää viettää useamman kerran aikaa peilin edessä, mutta ei turhamaisuudesta niin kuin Gothel, vaan kysyvästi, pohtien. Kun Tähkápää, jolle Gothel on hokenut, että hän ei selviäisi yksin maailmassa, on saanut vangittua Eugenien komeroon, hän kertoo siitä riemuissaan ensin peilikuvaleen, eli itselleen. Hän katsoo kuvajaistaan ja sanoo hieman epäröiden ”I’ve got a person in my closet.” (*Karkuteillä*, 20:21.) Kun tietoisuus tästä saavutuksesta iskee Tähkápään tajuntaan, epäröinti muuttuu voitonriemuksi, ja Tähkápää hihkuu saman lauseen uudestaan. Tähkápää onnittelee peilikuvaansa ja naureskelee Gothelille, koska tämä ei uskonut tytön pärjäävän. Nyt hän on todistanut ensimmäisen kerran, että Gothel on väärässä. Itsensä peilaamisesta tulee myös tärkeää, kun Tähkápää löytää Eugenien varastaman kruunun, Tähkápään synnyinoikeuden, vaikka tyttö ei sitä siinä vaiheessa tiedäkään (mt, 20:42). Tähkápää kokeilee aarretta pariin tarkoitukseen ennen kuin ymmärtää asettaa sen pääläelleen. Hän kääntyy katsomaan itseään peilistä ja henkeä pidättävällä ilmeellä ja täyttymystä viestivällä musiikilla annetaan vihje elokuvan lopussa tulevasta itsensä löytämisestä, joka on sidottu Tähkápään biologisiin vanhempiin ja kuninkaallisiin juuriin tutustumiseen. Peilistä Tähkápää tutkailee itseään eikä kuvajaisesta tässä tapauksessa löydy niitä samoja ahdistavia merkityksiä kuin Lumikin äiti puolen tai Gothelin kohdalla: vanhemmat naiset ovat peilistä katsoessaan tietoisia muiden katseista ja siksi vanheneminen täyttää heidät negatiivisilla tunteilla. Tähkápäällä ei tällaista taakkaa ole, mahdollisesti, koska hän on nuori, kaunis ja viaton, eli tietämätön yhteisön odo- tuksista hänen ulkonäölleen.

Peilaamalla itseään Tähkápää yrittää irrottaa itsensä Gothelin tavasta nähdä ja määritellä hänet. Hetki ennen Eugenien saapumista Gothel on viettänyt aikaa peilin edessä Tähkápään kanssa (*Karkuteillä*, 10:15). Gothel katselee itseään ja tutkailee vanhentumisen merkkejä. Hän liikahtelee ja vie tilaa. Tähkápää seisoo hänen vierellään pienenä ja epävarmana, paikoillaan ja odottaen, että Gothel osoittaisi huomiota hänelle. Gothel kääntyykin pian Tähkápään puoleen, ottaa tästä kiinni ja tuo lähelleen. Gothel aloittaa hellällä äänellä: ”Rapunzel, look in that

mirror. You know what I see? I see a strong, confident, beautiful young lady.” (Mt, 10:18.) Tähkäpään silmät kirkastuvat ja hän hymyilee, ja yleisössäkin epäilemättä oletetaan, että Gothel puhuu Tähkäpästä. Gothel kuitenkin jatkaa: ”Oh look, you’re here too.” (mt, 10:29.) Gothelin kanssa peiliin katsoessa Tähkäpää on pieni ja naurunalainen, ja Gothel haluaa kaiken tilan ja ihailun. Lisäksi laulamansa ”Mother Knows Best” -kappaleen toisessa versioissa Gothel kuvailee Tähkäpään ulkonäköä negatiiviseen sävyyn, kuten, ”Why would he like you, come on now, really / *Look at you*, you think that he’s impressed” (mt 54:55, kursiivi lisätty). Gothel kutsuu laulun aluksi Tähkäpään katsomaan itseään Gothelin kanssa ja Gothelilla on valmiiksi mielessä, miten Tähkäpää tulisi nähdä: ei kovin vaikuttavana. Näin yksin peiliin katsomisesta tulee vapauttavaa ja mahdollisuus pohtia, miltä Tähkäpää näyttää Gothelin näkemysten ulkopuolella.

Katsominen ja katsotuksi tuleminen muuttuu tärkeäksi osaksi positiivisemmän omakuvan rakentamista. Judith Fryer Davidov (2000, 320) liittää naisen itsensä katsomisen itsensä löytämiseen ja rakentamiseen. Erityisen feminististä siitä tulee Davidovin analysoimilla valokuvaajilla, joiden hän tulkitsee etsivän keinoja maskuliinisen, tirkistelevän katseen (*voyeuristic gaze*) väistämiseen. Tähkäpää käyttää itsensä katsomista itsensä määrittelyyn. Hänelle projekti ei ole maskuliinisen katseen välttämistä, koska Tähkäpää ei ole koskaan ollut miehen katsottavana. Maskuliininen katse on toisaalta saattanut tulla osaksi Tähkäpään elämää peilaamisen kautta. Sandra Gilbert ja Susan Gubar (1984, 38) tulkitsevat, että *Lumikki*-elokuvan Kuningattaren peili edustaa patriarkaattia, joka antaa tuomionsa peiliin katsojan ulkonäön perusteella ja joka hallitsee Kuningatarta peilin välityksellä. Elokuvassa *Kaksin karkuteillä* Gothel yhdistetään Kuningattareen hänen pakonomaisen peiliin katsomisensa kautta. Peili tekee heidät molemmat sairaiksi ja molempia heitä uhkaa nuorempi, kauniimpi ja viattomampi versio naisesta. Tähkäpää seuraa Gothelin mallia tarkastella peilikuvaansa, mutta Tähkäpäälle peiliin katsominen on mahdollisuus, toivo paremmasta, ei ahdistavaa ja kahlitsevaa.

Peili on Gothelin elämässä hallinnan väline, joka pitää katsojan otteessaan ja sen kautta Gothelkin yrittää määrittää Tähkäpäätä. Tähkäpää käyttää kuvajaistaan vain oman kuvansa hallitsemaan, ei muiden. Valtaa ei siis tarvitse ymmärtää negatiivisesti, keinona alistaa ja tukahduttaa, koska valta mahdollistaa myös alistamisen vastustamisen ja toimijuuden ja subjektiuden saavuttamisen (Lassén-Seger 2006, 105). Tähkäpään halu saada valtaa on elokuvassa oikeutettua, koska Tähkäpää haluaa sitä vain sen verran, että hän voisi olla vapaammin oma itsensä (*power to*), ei voidakseen käyttää valtaa muiden hallitsemiseen (*power over*) (Lassén-Seger 2006, 101). Lassén-Segerille (2006, 3) voimaantuminen on vallan saamista, mutta ei yksin-



kertaisessa mielessä fyysistä voimaa tai mahdollisuutta kontrolloida toisia. Voimaantuminen tarkoittaa lapsen mahdollisuuksia toteuttaa omia päätöksiään ilman, että hänen on tukahdutettava käsitystä itsestään vain sen takia, että sopisi (aikuisten) hegemonisiin käsityksiin siitä, mitä nuoren henkilön on oltava. Gothelin tapa nähdä Tähkää on liian rajoittava, ja Tähkää haluaa itse sanoa, mitä on. Kapina alkaa yksin vietetyistä hetkistä tornissa ja konkretisoituu Tähkään asettuessa Gothelia vastaan ensimmäisenä yönään metsässä.

### **3.2 Mekkaan vangittu Merida ja poikatyttö kamppailu vapaudesta**

Meridan vankila ei niinkään ole linna, jossa hän asuu, vaan käytös, jota häneltä odotetaan ja sukupuolinnormit, joita häntä vaaditaan noudattamaan. Nämä kiteytyvät naimisiinmenon vaatimukseen, joka esitetään Meridalle elokuvan alussa. Merida ei edustakaan perinteistä prinsessaa, vaan on poikatyttö. Poikatyttöyden ajatellaan liittyvän haluun nauttia suurempaa vapautta ja liikkuvuutta, jonka mielletään olevan enemmän mahdollista pojille. Se usein tulkitaan itsenäisyyden ja oma-aloitteisuuden merkinä ja siksi siihen rohkaistaan. Judith Halberstam väittää, että kuitenkin vain tiettyyn rajaan asti. Esimerkiksi, jos poikatyttöys jatkuu liian pitkälle teini-ikään, siitä tulee rangaistavaa. (Halberstam 1999, 155; 159; ks. myös Miettinen 2015, 72.) Puberteetin alkaessa tytöltä ei enää suvaita sukupuolista ”poikkeavuutta” ja häntä pyritään kasvattamaan feminiiniseksi (Halberstam 1999, 156). Myös Maria Lassén-Seger (2006, 205) huomaa tällaisen tendenssin lastenkirjallisuudessa: lapsena tyttöjen on sallittua olla leikkisässä ja harmonisessa suhteessa luonnon kanssa (olla ”villimpiä”), mutta puberteetin alkaessa, kasvaa paine toteuttaa olemassa olevia sukupuoliodotuksia.

Disneyn animaatioissa ennen Eisnerin kautta lapset olivat ainoita keskeisessä roolissa olevia tyttöjä, jotka saivat seikkailla ja toimia itsenäisemmin, kuten Liisa elokuvassa *Liisa ihmeimaassa* (*Alice in Wonderland*, 1951) ja Elena *Hiidenpadassa* (*The Black Cauldron*, 1985) (Davis 2007, 177). *Urhean* alussa Merida kuvataan pienenä, jolloin hän saa lahjaksi jousen. Hän saa luvan harjoitella sen käyttöä, mutta jo silloin hänen vanhempansa kinastelevat siitä, onko tytön soveliasta käsitellä aseita (*Urhea*, 1:51). Teini-ikäisenä Merida kuvataan Elinorin ankaran kurin alaisena: villi käytös ei ole soveliasta tytölle, kun avioliitto lähestyy. Merida vertaa itseään pikkuveljiinsä, jotka hänen mukaansa pääsevät aina pälkähästä (mt, 5:06). Perinteisissä saduissa odotukset tyttöjen ja poikien käytökselle ovatkin erilaiset (Zipes 2011, 173). Naispuolisiin hahmoihin keskittyvät sadut joutuvat yleensä ottamaan kantaa naisen rajoittamiseen kodinpiiriin ja pakkoavioliittoon. Lumikille ja Ruusulle ei tule mieleen haa-veilla elämästä kodinaskareiden, turvallisuuden ja avioliiton ulkopuolella, mikä kertoo ajan

käsityksistä naisten mahdollisuuksista. Meridan sallitaan vastustaa perinteistä naisen roolia ja elämäнкаarta. Poikatyttöhahmon käyttämisessä tähän on kuitenkin omat ongelmansa.

Meridan poikatyttöys ilmenee paitsi hänen käytöksessään ja kiinnostuksen kohteissaan myös siinä millaiseen luontoon hänet samaistetaan ja millaiseksi hänen luontosuhteensa kuvataan. Merida on määrätietoinen, aktiivinen ja utelias, hän on kotonaan ulkotiloissa ratsastamassa, ampumassa jouselle ja kiipeilemässä. Hahmo kokee yhteyttä maskuliiniseksi määriteltyihin ominaisuuksiin luonnossa: villiyyteen, voimakkuuteen, rajuuteen ja suuriin mittakaavoihin, ja katsojaakin ohjataan yhdistämään nämä visuaalisesti Meridaan. Elokuvassa rajoittava koti, feminiinisen piiri, saa vastaparikseen vapauttavan luonnon. Niiden välinen kamppailu toimii yhtenä teoksen keskeisimmistä jännitteistä. Vastakkainasettelu Elinorin hallitseman kodinpiirin kanssa tuodaan voimakkaasti esille heti elokuvan alussa kameran<sup>20</sup> käytöllä. Kotona kame-  
ra kuvaa hahmoja läheltä, ja leikkaukset ovat nopeita ja töksähtäviä. Elinor yrittää kasvattaa Meridasta esimerkillistä prinsessaa ja naista, ja äidin kasvot ilmestyvät yhtä napakasti kuvaan aina uudestaan kuin hänen arvostelevat sanansakin. (*Urhea*, 05:42.) Meridan olisi opittava liikkumaan oikein, puhumaan oikein ja käyttäytymään oikein. Montaasi Elinorin asettamista vaatimuksista päättyy rauhalliseen otokseen, jonka on tarkoitus esitellä Elinorin onnistumista hienona naisena (mt, 06:30). Meridalle ei jää tilaa ahtaissa kuvaruuduissa, ja nopeat leikkaukset aina uuteen opittavaan asiaan yllättävät ja hämmentävät Meridaa eikä hän ei pysy mukana opetuksessa. Elinorin oppituntia seuraa esimerkkikohtaus Meridan harvoista ja vaalituista vapaapäivistä: Meridan ei tarvitse olla prinsessa ja hän saa lähteä linnasta luontoon (mt, 06:36).

Meridan ratsastaessa portista metsään ja kiipeillessä kallioilla otokset ovat vaihtuneet laajakulmaisiksi ja kamera liukuu rauhallisesti ja sulavasti kuvaten Meridaa pujottelemassa metsässä tai seisomassa vasten vuoria ja taivasta (*Urhea*, 06:52). Kuvaustyyli kertoo vapautuneisuudesta: Meridalla on tilaa liikkua ja hengittää. Samalla erottaudutaan klassisen kauden prinsessa-animaatioista, joissa hahmojen liikkeet ovat maltillisemmat ja hennommat (esim. *Lumikki*, 7:28). Merida liikkuu niin nopeasti ja hurjasti, että kamera ei ole pysyä hänen mukanaan. Hahmon laukatessa metsässä kamera kuvaa tilannetta ylhäältä ja hetkittäin Merida ka-

---

<sup>20</sup> Kun puhun animaation yhteydessä kameran käytöstä ja kuvaamisesta, käytän termejä enimmäkseen kuvaanollisesti. Piirrosanimaatiossa käytetään kameraa, mutta se ei vaikuta paljoakaan kuvassa näkyviin objekteihin tai liikkeeseen. ”Kameran liikkeet” ovat todellisuudessa piirrettyssä kuvissa tapahtuvia muutoksia. Tietokoneella tehdyssä animaatiossa kameraa ei edes aina käytetä. Puhun kuitenkin kameratyöskentelystä, koska se on vakiintunut tapa ja on ymmärrettävämpää, koska yleisö katsoo yleensä animaatiota käsitteellistäen sitä samalla tavalla kuin *live action* -elokuvaa. Helppotajuisesti animaation tekemisestä voi lukea esim. Herkko Eskelisen *Animaatioapisesta* (2008).

dotetaan näkyvistä, koska hän pujottelee puiden lomassa niin vikkellä. Meridasta ei tule kukkaa, joka odottaa poimimista ja joka ei voi vaikuttaa omaan kohtaloonsa. Sen sijaan hän on elinvoimainen ja aktiivinen. Tällä en halua väittää yksinkertaistetusti, että maskuliinisuus vapauttaa tytön kahleista ja feminiinisyys aina tarkoittaisi rajoittavuutta. En ajattele, että Meridan kasvu ja voimaantuminen perustuvat sille, että hän valitsee luonnosta sen maskuliiniset puolet. Hän päätyy tällaiseen äärimmäiseen ratkaisuun, koska ympäristö ei tarjoa hänelle muuta varteenotettavaa vaihtoehtoa. Elinorin kasvatus on Meridasta tukahduttavaa ja jotain, mihin hän ei edes koe voivansa yltää. Kapina ei vielä kuitenkaan tarkoita samaa kuin vapaus, koska kapina kertoo vastustamisesta ja taistelusta: Meridan yritykset rakentaa itselleen paikkaa ja roolia, jotka hän voisi kokea omakseen, ovat edelleen kiinni yhteisön tavoissa määrittää paikat ja roolit eivätkä ne tuo vapautusta. Kodista pakeneminen luontoon pitää yllä konfliktin Meridan ja yhteisön välillä, mutta *Urhea* päättyy tilanteeseen, jossa koti ja luonto eivät enää sulje toisiaan pois. Merida samaistuu luonnon maskuliiniksi miellettyihin puoliin edelleen *Urhean* lopussakin, kuten laukkakilpailu Elinorin kanssa osoittaa, mutta sen rinnalle hän on opetellut empaattisuutta, muiden tunteiden ja tarpeiden huomioimista sekä sosiaalisten suhteiden monimutkaisuuden huomioon ottamista, eli feminiiniseksi miellettyjä taitoja. Merida ei koe enää tarvetta jakaa kotia ja luontoa vastakkaisiksi ja toisensa poissulkeviksi, niin kuin ei Elinorkaan. Meridan todellinen vapautuminen ei siis niinkään seuraa maskuliinisuuden valitsemisesta, vaan villin ja domestikoidun yhdistämisestä, niiden uudelleenmäärittelystä.

Luonnon vetoaminen Meridaan paikkana ja sen tarjoama vaihtoehto rajoittavalle kodille ja sen säännöille on melko tyypillistä lasten kulttuurissa. Käsitykseen lapsesta liittyy ajatus luonnonläheisyydestä. Tiukemmin luonnon kanssa kosketuksissa oleva lapsi toimii vastakuvana myytille rationaalisesta aikuisesta, joka on irtaantunut luonnosta. (Lassén-Seger 2006, 34; 118.) Merida nuorena kokee luonnon rajattomuuden ja kontrolloimattomuuden miellyttäväksi. Elinor, rationaalisena, luonnosta vieraantuneena aikuisena ei aluksi hyväksy muodonmuutostaan karhuksi, vaan pyrkii pitämään kiinni ominaisuuksista, jotka antoivat hänelle valtaa ja asemaa aikaisemmin esimerkiksi asettamalla kruunun päähänsä ja etsimällä kangasta vaatteeksi (*Urhea*, 39:41), syömällä aterimilla (mt, 51:07) ja kävelemällä kahdella jalalla (mt, 45:42). Hän haluaa edelleen näyttää kuningattarelta ja liikkua kuin kuningatar, tässä kuitenkin onnistumatta. Muodonmuutos rikkoo Elinorin auktoriteettiaseman, ja hän taantuu lähemmäs lasta (eläintä). Hän on fyysisesti kykenemätön tekemään ihmisten (aikuisten) toimia. Linna, joka alussa kuvataan Elinorin valtakuntana, ja jossa hän liikkuu suvereenisti ja luontevasti, onkin nyt hankala ja liian pieni (mt, 40:16; 43:09; 44:24). Joutuessaan elämään metsäs-

sä, hän ei kykene hankkimaan itselleen suojaa ja ravintoa, koska on oppinut vain hienon naisen tehtäviä (mt, 49:02; 51:24).

Muodonmuutos mahdollistaakin roolinvaihdoksen, jossa Merida voi osoittaa tietonsa, taitonsa ja kykynsä tehdä päätöksiä kiperissä tilanteissa. Jeffrey Theisille (2006, xiii; 7) metsä on paikka kokeilla rooleja ja identiteettejä. Metsässä Merida pääsee hetkittäin kokeilemaan, miltä tuntuu päättää omasta elämästään ilman, että vanhempien odotukset ja vaatimukset hämmäntävät ja ahdistavat. Hänellä ei ole äitiään kontrolloimassa häntä, koska muodonmuutoksen jälkeen Elinorista ei ole johtamaan tilannetta. Heikko tai poissaoleva vanhempi on tärkeä osa lasten- ja nuortenkirjallisuutta sekä satuperinnettä (Nikolajeva 2010, 10; 16; Rothschild 2013, 102). Aikuisen valvonnan ja avun poistaminen ja lapsen selviytyminen yksin on kumouksellista, vaikka hahmo lopussa päätyisikin takaisin kodin turvalliseen piiriin. Asetelma osoittaa, että aikuisten asettamat säännöt lapsille ovat lopulta arbitraarisia ja kumottavissa. (Nikolajeva 2010, 10.) Päälaelleen käännetty asetelma, jossa Merida pitää huolta Elinorista, opettaa Meridalle hänen pärjäämisestään ja muuttaa myös Elinorin käsitystä Meridasta: tyttö ei ole hänen mielessään enää oikutteleva lapsi, jota on hallittava, vaan kykenevä tekemään itse valintoja ja päätöksiä. Liikkui Merida luonnossa yksin tai äitinsä kanssa, hän vaikuttaa erilaiselta kuin äitinsä ohjauksessa linnassa. Sisätiloissa hänestä tuodaan esiin, kuinka kömpelö, kiusaantunut ja haluton hän voi olla. Ratsastaessaan ulos portista hänestä tulee taitava, sulava ja päättäväinen. Luonnossa Merida ei täysin pääse pakoon sukupuolinormeja, mutta se on vapaampi ympäristö kokeilla, miten Merida haluaisi toteuttaa itseään.

Meridan vapautumisen kokemuksen kuvausta syvennetään laululla ”Touch the Sky”, joka soi hänen vapaapäiväänsä kuvaavan kohtausten taustalla (*Urhea*, 6:55). Kertosäe ”I will ride / I will fly / Chase the wind and touch the sky” (mt, 7:02) kuvastaa Meridan halua nousta ilmaan ja kulkea tuulen mukana, lopulta koskettaa taivasta. Tuuli vapaassa ja oikukkaassa liikkumisessaan vetoaa Meridaan. Tavoitteena on yltää korkealle, ei oppia ylhäisönäisen tapoja. Korkealle kurkottamista korostetaan kuvaamalla Merida kiipeämässä. Kamera asettuu useamman kerran vertikaalisesti kuvaamaan vuorenrinnettä, millä korostetaan Meridan huimaavaa saavutusta nousta juomaan vaikeasti saavutettavasta vesiputouksesta (esim. mt, 8:00). Vuorikiipeilyyn liitetään länsimaissa voimakasta symboliikkaa, varsinkin huipulle pääsemiseen. Siellä kiipeilijä on tullut jonkin ääriin, ei ole enää ylemmäs, minne mennä, ei enää ketään, jonka saavutukset ylittää. (Solnit 2001, 136–137.) Vuorelle kiivetessään Merida on siis ylittänyt muut, hänen itsenäisyytensä ja voimakkuutensa korostuu. Hän on myös tunkeutunut perinteisen maskuliinisuuden alueelle, koska vuorikiipeily oli pitkään harrastus lähinnä vain miespuo-

lisille (mt, 134–135). Kun Merida saapuu kotiin, hän saakin kehuja isältään, koska kyseiseen paikkaan kiipesivät vain muinaiset kuninkaat. Näin Merida kuvataan läheisemmässä suhteessa maskuliiniseen traditioonsa kuin äitinsä edustamaan feminiiniseen.

Linna ympäristönä on Meridalle rajoittava ja ahdistava, sen seinät ja katto, perinteet ja odotukset sulkevat sisäänsä, ja konkreettisesti avarampi luonto vetoaa häneen, koska se tarjoaa vapautta. Avarampi luonto tarjoaa myös samaistumiskohteen. Kappaleessa ”Touch the Sky” Merida rinnastetaan voimakkaisiin luonnonvoimiin ja -elementteihin. Hän samaistuu niihin ja ne toimivatkin tehokkaana vastakohtana kodin arkisuudelle ja staattisuudelle. Merida seuraa katseellaan korkealla lentävää kotkaa, jonka inspiroimana hän lähtee kiipeilemään: ”Be as strong as the seas are stormy / And proud as an eagle’s scream” (*Urhea*, 7:57). Luontoon liitettävät villiys, kaoottisuus, voima, jota ei aivan voida kontrolloida liitetään myös Meridaan (Ackerman 2015, 121). ”Touch the Skyssa” luonnonvoimat ovat aktiivisia, tuulet kutsuvat, vuoret laulavat ja johdattavat. Samalla tavalla Merida haluaa aktiivisesti muokata elämäänsä ja vaikuttaa sen suuntaan, ei alistua pakkoavioliittoon.

When cold winds are calling  
And the sky is clear and bright  
Misty mountains sing and beckon  
Lead me out into the light

[...]

Where dark woods hide secrets  
And mountains are fierce and bold

[...]

Take hold of my own dream (*Urhea*, 7:02)

Luonnonelementit eivät vain ole samaistuttavia, vaan ne kommunikoivat Meridan kanssa. Vuoret ja tuuli kutsuvat Meridaa, he puhuvat samaa kieltä. Ne tarjoavat myös kirkkautta ja selkeyttä: niiden seurassa Meridalla ei ole hämmennystä omasta roolistaan tai kyvyistään. Luonnonelementteihin liitetään määreitä kuten raju, rohkea ja tumma, ei siis perinteisen feminiinisiä ominaisuuksia. Maailma, joka tarjoaa rajuja ja rohkeita samaistumiskohteita, on jopa vaikeasti lähestyttävissä ja ymmärrettävissä niin kuin sumuiset vuoret ja salaisuuksia kätkevät synkät metsät, on Meridalle paikka, joka mahdollistaa oman elämän rakentamisen. Sen sijaan koti, Elinorin valtakunta, ei vetoa Meridaan. Vasten Elinorin pyrkimyksiä kasvattaa ja sivilisoida, Merida valitsee luonnosta sen maskuliiniset ominaisuudet. Luonto edustaa paikkana ja ajatuksen tasolla mahdollisuutta kapinalle. Se tarjoaa puitteet, jossa voi tehdä niin kuin huvit-

taa, mutta tarjoaa lisäksi samaistumiskohdan, jonka avulla irrottautua hänelle tarjotuista arvoista ja ihanteista: hän ei halua olla hyvin käyttäytyvä ja kärsivällinen prinsessa, vaan myrskyisä, ylpeä ja vapaa kuin luonto. Tämä kamppailu kuvaa Halberstamin (1999, 156) käsittelemää kriisiä, jonka naispuoliset nuoret käyvät teini-iässä. Heidän on otettava paikka osana miespuolisia suosivaa yhteisöä, joten se tarkoittaa oppituntia pidättyväsyydessä, rankaisemisessa ja sorrossa.

Rajoittaminen, rankaiseminen ja alistaminen näkyvät Meridan elämässä esimerkiksi kohtauksessa, jossa valmistaudutaan klaanien kosijoiden saapumiseen. Elinor pukee Meridan juhlasuun, joka kireydessään estää liikkumisen. Lisäksi tytön tärkeä ominaisuus, takkuiset, kiharat, valtoimenaan valuvat punaiset hiukset on kerätty piiloon (*Urhea*, 16:05). Merida pitää kiinni itseilmaisustaan ja vapauttaa suortuvan päähineen alta aina itsepäisesti uudelleen (mt, 17:16; 17:26). Painokkaammin uhma näkyy kohtauksessa, jossa hän osallistuu samaisessa mekossa jousiammuntakilpailuun, jonka on tarkoitus osoittaa Meridalle sulhanen (mt, 25:02). Merida astuu kilparadalle taistelemaan oikeudesta omaan käteensä. Elinorin valitsema mekko ei mahdollista ampumiseen tarvittavaa liikerataa, ja Merida repii pukuun halkeamat, että pysyy taas liikkumaan vapaammin ja ampumaan nuolet, vaikka Elinor vihaisena kieltää.<sup>21</sup> Meridan tottelemattomuus esitetään oikeutettuna, ja sympatia on kohtauksessa Meridan puolella, vaikka Elinoria ei kuvatakaan pahana. Hänellä on erilainen käsitys naisen paikasta yhteisössä ja hän yrittää opettaa Meridalle käytöstä, joka tulee auttamaan tätä ja näin tekemään onnelliseksi siinä järjestyksessä, johon Elinor uskoo.

*Urhean* jännitteet lähtevät liikkeelle avioliitosta. Meridan vanhemmat vaativat tytlä naimisiinmenoa, mutta Merida kauhistuu ajatusta. Hän sanoo itse, että ei ole valmis (*Urhea*, 14:38). Avioliitto ja pariutuminen ovat perinteinen osa satuja, ja usein naisella on vähän jos lainkaan sanottavaa kumppanin valinnassa (esim. ”Kaunotar ja Hirviö” ja ”Siniparta”). Tarinan pakkoavioliitolla voidaan luonnollistaa oikeutta rajoittaa hahmon itsemääräämisoikeutta tai sen käyttämisellä voidaan kritisoida perinnettä. Varsinkin poikatyttöhahmojen kohdalla heteronormatiivisen pariutumisen vastustamisesta tulee näkyvä kysymys. Sari Miettiselle (2015, 59) poikatyttöhahmo on mahdollisuus hetero-oletuksen ja normatiivisuuden kyseenalaistamiseen ja sillä voidaan purkaa binaarista käsitystä sukupuolesta. Ongelmana valtavirtakulttuuria

---

<sup>21</sup> Davisin (2007, 203–204) mukaan vaatteet edustavat Disneyllä sivilisaatiota ja niiden repiminen sen vastakohtana omaksumista. Myös kuriton hiussuortuva toistuu elokuvayhtiön animaatioissa. Whitley (2012, 45–47) kiinnittää siihen huomiota Bellen kohdalla ja hän tulkitsee, että sillä ilmaistaan villiyyttä, joka on alusta asti osa hahmoa. Meridan hiussuortuvan irrottaminen kurinalaisesta ja naisellisesta asusta toistaa Mulanin elettä hahmon nimeä kantavassa elokuvassa (*Mulan*, 1998), kun hänet pyntätään morsiameksi. Hiussuortuvan vapauttaminen on molemmille hahmoille keino tuoda pala omaa itseään muuten niin vieraaksi koettuun ulkoasuun ja rooliin.

edustavissa teoksissa usein on, että kyseenalaistamisen ollessa radikaalia, poikatyöstä tehdäänkin hahmo, joka ei ole kiinnostunut romantiikasta ja seksistä. Kun hahmo ei ole kiinnostunut löytämään romanttisia suhteita (seksiä Disneyn prinsessojen ei esitetä etsivän), voidaan jättää ottamatta kantaa hahmon sukupuoli-identiteettiin ja seksuaalisuuteen, jotka saattaisivat eksplisiittisemmin käsiteltynä olla (joillekin) liian kiistanalaisia. (Mt, 68.)

Merida kuvataan tällaisena aromanttisena ja aseksuaalina hahmona. Hän ei esimerkiksi kieltäydy avioliitosta sen takia, että on rakastunut johonkin toiseen eikä häntä kuvata haaveilemassa rakkaudesta (tai seksistä). Hahmojen ei ole pakollista haaveilla kummastakaan, ja Merida on epäilemättä tervetullut niille, jotka eivät ensisijaisesti tai ollenkaan kaipaa elämäänsä romantiikkaa ja seksiä. Ongelmallista kuitenkin on, että aseksuaalin poikatyön on luvallista vastustaa heteronormatiivista pariutumista, mutta Disneyn elokuvissa perinteisemmin feminiinisten naisten onnellinen loppu kuvataan melko poikkeuksesta parisuhteen kautta. Tämä vinouma toistuu tulkinnoissa ja toiveissa siitä, että Elsa olisi lesbo, koska hän ei ole *Frozenin* lopuksi löytänyt itselleen kumppania. On hienoa, että elokuvayhtiön lapsille suunnattuihin animaatioihin on alkanut ilmestyä naisia, joiden tarinan päätökseen ei kuulu avioliittoa tai lupautusta siitä, mutta harmillista on se, että feminiiniselle heteronaiselle tällainen vaihtoehto on edelleen harvinainen. Samalla tavalla kuin on hienoa, että elokuvaan on alkanut ilmestyä mahdollisesti hetero-oletusta vastustavia hahmoja, mutta on harmillista, että heidät on kuvattava aromanttisina ja aseksuaalisina.

*Urhea* jättää avoimeksi, löytääkö Merida romanttista kumppania ja millainen hän olisi sekä kasvaako Meridasta lopulta perinteisen feminiininen nainen. Meridan poikatyttöys jätetään siis voimaan eikä sen kuvata päättyvän. Selkeänä välivaiheena esittämisen sijasta poikatyttöyden raukeaminen voidaan jättää avoimeksi päättämällä hahmon tarinan ikään kuin kesken: matkaa aikuisuuteen ei kuvata, joten teos jättää suoraan ottamatta kantaa aikuisen naisen maskuliinisuuteen identifioitumisen oikeutuksesta. Miettinen näkee tämän heterouden voittona: hänen mukaansa kaikki olettavat, että tytöstä kasvaa lopulta perinteisen feminiininen nainen, joka valitsee kumppanikseen miehen. (Miettinen 2015, 72.) Toisaalta kesken jättäminen voi olla keino olla ratkaisematta heteroksi kasvamisen kysymystä ja antaa näin lisää vapautta elokuvalle, jonka tuotannossa on pyritty kaupalliseen menestykseen. Se voi olla kompromissi, jonka elokuva joutuu tekemään. Teos ei voi ottaa kantaa hahmon ei-heteron tulevaisuuden puolesta, mutta se voi olla kasvattamatta hahmoaan heteroksi. Miettinen ei ota huomioon yleisön mahdollisuutta tulkita avoin loppu haluamallaan tavalla ja vastaan hetero-oletusta. Voidaan spekuloida, että tuotantoyhtiöt odottavat ihmisten tulkitsevan kesken jätetyt tarinat päät-

tymään avioliittoon naisen ja miehen välillä, mutta yhtiöillä ei ole kaikkea valtaa päättää tästä. Esimerkiksi *Frozenin* yleisö on ottanut itselleen oikeuden vaatia jatko-osaan Elsalle halua-  
maansa kumppania, kuten kampanja #GiveElsaAGirlfrind ja sitä vastustamaan syntynyt  
#CharmingPrinceForElsa osoittavat (Hunt 2016; Lee 2016; Mertz 2016). Näin yleisö osallis-  
tuu paljon aktiivisemmin määrittämään elokuvien hahmojen kohtaloita kuin Miettinen olettaa.  
Ehkä vielä Disneynkin elokuvissa nähdään naisilla eksplisiittisesti monipuolisemmin vaihto-  
ehtoja elämänsä suhteen.



## 4 (Pahan) Naisen aktiivisuus ja luonnosta vieraantuminen

Prinsessojen rinnalla satuanimaatioiden pahisnaiset ovat keino tarkastella, millaisia luontoon yhdistämisen merkityksiä naisiin liitetään ja miten niitä voidaan haastaa. Pahat naiset näyttäytyvät vastavoimana hyvälle ja usein viattomille nuorille prinsessoille, joten he osoittavat, millaisia prinsessojen ei haluta olevan. He ovat Disneyn elokuvissa poikkeuksetta vanhempia ja heillä on prinsessoihin verrattuna enemmän valtaa, perinteisesti taikavoimien muodossa. Taikavoimat liittyvätkin saduissa vallankäyttöön, oli niiden kohteena sitten muut hahmot tai luonto (Bacchilega 1997, 6). Loitsuilla pyritään hallitsemaan todellisuutta, joko muuttamalla se halutunlaiseksi tai pitämällä tilanne muuttumattomana.<sup>22</sup> Hallinnasta seuraa valtaa. Maria Tatar (1993, 235) esittää, että naishahmot polarisoituivat, kun satuja alettiin kirjoittaa ja painaa, usein miesten toimesta. Tarinoiden kerääjät ja muokkaajat tuntuivat suosivan versioita, joissa voimakas nainen voi olla vain paha. *Lumikki*, *Prinsessa Ruusunen* ja *Kaksin karkuteillä* seuraavat tätä perinnettä. Kuningatar, Pahatar ja Gothel ottavat aktiivisesti osaa tapahtumien etenemiseen juonimalla olosuhteet haluamikseen. Kuningatar pyrkii yhä uudestaan tuhoamaan Lumikin, Pahatar haluaa vaikuttaa Ruusunen ja Filipin kohtaloon, ja Gothel varastaa Tähkäpään ja onnistuu pitämään tämän pitkään vangittuna tornissa. He myös osoittavat halua olla vallassa ja hallita ja heillä on taidot siihen.

Kuningattaren ja Gothelin kohdalla valta linkittyy suoraan kauneuteen ja nuoruuteen, joiden ylläpito ja menettäminen valtaavat suurimman osan heidän ajatuksistaan. Kuningatar kysyy pakkomielleisesti taikapeililtä kauneudestaan, ja Gothel kuvataan peilin edessä etsimässä vanhenemisen merkkejä (*Lumikki*, 2:43; 46:05; *Karkuteillä*, 10:16). Lisäksi hän on vanginnut Tähkäpään torniin, että hän voi pitää tytön hiusten taikavoimien avulla itsensä nuorena.<sup>23</sup> Iän ja ulkonäön hallinta on luonnon hallintaa: vanhentuminen ja kuolema pyritään pitämään loitolla ja tila staattisena. Kuningattarella luonnon hallinta ja taikavoimat vertautuvat kiinnostavasti tieteeseen, vaikka tätä juonnetta ei *Lumikissa* lähdetä seuraamaan sen pidemmälle. Kuningattaren salainen kellarihuone, jossa hän käyttää taikaa, muistuttaa laboratoriota lasipulloineen ja kojeineen, ja hän on vanginnut niihin esimerkiksi vanhan naisen käkätystä ja pelon kirkaisun. Muodonmuutosloitsuun hän käyttää myös perinteisiä loitsuelementtejä kuten loitsukirjaa ja luonnonvoimia: tuuli, ukkonen ja salamat viimeistelevät juoman. (*Lumikki*, 47:15.) Pahatar tuntuu häiriköivän kuninkaallisten elämää nautinnosta ja turhamaisuudesta. Hänellä

<sup>22</sup> Ks. loitsuista ja hallinnasta Ilomäki 2014, 9; 21.

<sup>23</sup> Grimmien sadussa hiuksilla ei ole taikavoimia, ja Tähkäpää on päätynyt torniin hänen vanhempiensa varastelun takia.

turhamaisuus ei liity ulkonäköön, vaan asemaan: hän pelätty ja vastustamattomana pidetty vihollinen. Pelkoa lisää Pahattaren voimien okkultistinen sävy. Elokuvassa viljellään viitteitä Paholaiseen, esimerkiksi naisen ulkonäössä (esim. *Ruusunen*, 7:00), ja viimeisessä taistelussa Pahatar ilmoittaa voimiensa alkulähteeksi Helvetin (mt, 1:08:13). Gothelilla ei ole omia taikavoimia, vaan hänen osaamisensa on manipuloinnissa ja sosiaalisissa peleissä. Taikavoimien lisäksi juonittelu näyttääkin olevan vanhempien, voimakkaiden naisten ominaisuus. Haltiattarilla Floralla, Faunalla ja Ilomielellä<sup>24</sup> on taikavoimia, mutta niitä voidaan käyttää vain hyvään (mt, 10:40), ja heidän loitsunsa näyttäytyvät enimmäkseen naurettavan harmittomilta. He taikovat itselleen teekupposet (mt, 10:23), hoitavat taikasauvoilla kodinaskareita (mt, 33:53) ja taistelevat Ruususen juhlamekon väristä (mt, 35:15). Elokuvan alussa annetut lahjat kauneus ja laulutaito tukevat sitä, että Ruususesta ei kasva uhkaa järjestelmälle. Vain Ilomielen lahja, vastaloitsu Pahattaren kiroukselle, on todellisuutta syvällisemmin peukaloiva. Hyvien haltiattarien taikavoimia voisi kutsua domestikoiduiksi: niillä voidaan parantaa kotiooloja ja tuoda maailmaa hyvää mieltä kauneudella, mutta todellisuuden rakenteisiin ne eivät vaikuta.

Naisia, joilla on valtaa ja taitoja, vasten asettuvat prinsessat Lumikki, Ruusunen ja Tähkäpää. He saattavat reagoida heidän päänsä menoksi punottuihin juoniin, mutta he eivät pyri aktiivisesti vaikuttamaan toimintaan ennen kuin Tähkäpää alkaa pitää puoliaan. Klassisen kauden Disney-elokuvissa hyviksi määriteltujen naisten osana on olla toiminnan uhreja ja toivoa apua (Zipes 2011, 36). Patrick Murphy (1994, 128) kirjoittaakin, että saduissa staattisen olemisen rikkomiseksi vaaditaan melko poikkeuksetta pahuutta, joka lopuksi täytyy tuhota, että rauha ja muuttumattomuus jälleen saavutettaisiin. Toisin sanottuna: tarinat tarvitset pahiksensa, että mitään ylipäänsä tapahtuisi. Jack Zipes (2006, 51) taas yhdistää pahisnaiset staattisuuteen. Pahikset käyttävät sanoja ja taitojaan kontrolloidakseen ja tehdäkseen pysyväksi. He eivät kunnioita muita tai luontoa, vaan pyrkivät muuttumattomaan asioidentilaan, joka vastaa heidän intressejään. Hyvien ja pahojen naisten voidaan nähdä edustavan kahta erilaista luontosuhdetta, jotka kietoutuvat muutoksen ja staattisuuden jännitteeseen. Yhden käsityksen mukaan pahisnaiset muuttavat maailmaa, kun hyvät naiset pysyvät samana ja toisessa pahisnaiset edustavat muuttumattomuutta. Murphy ja Zipes ovat molemmat oikeassa, mutta heidän tulkintansa jää puolitiehen, koska heille naishahmot ovat *joko* muutoksen *tai* muuttumattomuuden edustajia. Pahatar, Kuningatar ja Gothel voivat pyrkiä saamaan tilanteen heille edulliseen pysähdykseen, mutta samaan aikaan he ovat elokuvien aktiivisimmat muutosvoimat. Lumikki ja Ruusunen ovat harmonisessa suhteessa luontoon ja sitä kautta sen muutokseen, mutta he

---

<sup>24</sup> Eli Merryweather.

pysyvät elokuvien ajan passiivisina eikä heissä tapahdu muutosta ja kasvua. Sandra Gilbert ja Susan Gubar (1984, 38–39) huomauttavat, että Kuningatar on sadussa luova ja toimija, hän on juonija (*plot-maker*), ja David Whitley (2012, 8; 12) yhdistää Lumikin staattisuuden ylläpitämiseen, koska hahmo on muuttumaton ja aina viaton (ks. myös Zipes 2011, 27). Pahat naiset voivat lopulta pyrkiä staattiseen tilaan, mutta siihen päästäkseen heidän on muokattava todellisuutta ja konkreettisesti Kuningattaren ja Pahattaren kohdalla myös omia vartaloitaan.

Asiaa mutkistavat vielä staattisuuden ja muutoksen kytkökset kuolemaan ja elämään luonnossa. Esimerkiksi *Lumikissa* Kuningatar saa ympärilleen kuolevaa ja sairasta luontoa sekä eläimiä, jotka yhdistetään kuolemaan kuten rottia ja korppikotkia (*Lumikki*, 46:54; 1:05:44). Kuolema liittäisi Kuningattaren staattisuuteen. Lumikkia ympäröivät kasvit ja eläimet sen sijaan ovat yltäkylläisiä ja ystävällisiä, mutta eivät erityisen muuntuvaisia (esim. mt, 11:06). Myös Pahattaren valtakunta Kielletty vuori on kuollut, pimeä ja vaarallinen (*Ruusunen*, 15:05). Miljöö kuvastaa Pahattaren moraalista korruptoituneisuutta sitä kautta, että hänen suhteensa luontoon on tuhoisa. Haltiattaret Flora, Fauna ja Ilomieli puhuvat, että Pahatar tappaa Floran kasvattamat kukat hallalla (mt, 12:14). Kielletyllä vuorella on voinut kasvaa jotain, mutta Pahattaren itsekäs käytös on tehnyt maasta kuolleen ja ilmasta myrkyllisen. Elokuviissa *Kaksin karkuteillä* ja *Urhea* äitihahmoihin liitetty luontokuvasto ei ole näin äärimmäistä, vaikka Gothel suhtautuukin taikakukkaan anastavasti. Elinorin suhtautuminen luontoon ei ole suoranaisen kielteistä, mutta luonto kuvataan hänelle vieraaksi.

Kuningatar ja Pahatar voidaan yhdistää kuolemaan ja luonnonvastaisuuteen ja sitä kautta staattisuuteen, mutta he osoittavat silti päättäväisyydessään, kekseliäisyydessään ja muuntautumiskyvyssään Lumikkia ja Ruususta enemmän elämänhalua. Kun Ruusunen ei saa naida haluamaansa miestä, hän tyytyy itkemään. Pahatar sen sijaan osoittaa raivoa ja neuvokkuutta tilanteissa, jotka eivät miellytä häntä. Kuningatar, Pahatar ja Gothel *haluavat* asioita ja ovat valmiita *toimimaan* niiden saavuttamiseksi. Klassisen kauden prinsessasaduissa ja Gothelin kohdalla valta ja toimijuuden saaminen johtavat hyväksikäyttävään ja tuhoisaan luontosuhteeseen. Naisen aktiivisuus näyttää siis tarkoittavan luonnosta vieraantumista kahdella tavalla. Hahmot pyrkivät hallitsemaan sitä sen sijaan, että antautuisivat dialogisempaan suhteeseen. He ovat myös karkotettuja alueille, jotka edustavat vaaraa, kuolemaa ja sairautta, eli he eivät saa samaa tilaisuutta kuin hyvät hahmot nauttia luonnosta. Tästä seuraa, että passiivisuus, joka feministisestä näkökulmasta on ongelmallista, näyttäytyy luonnon kannalta näissä elokuvissa hyödylliseltä. Lumikki ja Ruusunen ottavat kiitollisena vastaan eläinten avun ja seuran, ja heidän luonnonvarojen käyttöönsä ei kuvata riistäväksi.

Murphy (1994, 125) tulkitsee, että Disneyn animaatioissa villi luonto halutaan kieltää ja sen sijaan rakentaa ajaton, universaali ja muuttumaton järjestys. Luonnon täytyy elokuvissa olla muuttumaton ja stabiili, koska sen avulla voidaan luonnollistaa sosiaalisen järjestyksen muuttumattomuus ja staattisuus. Villiys (*wild*) taas haastaa tämän luonnollistamisen, ja siksi se on kiellettävä. Murphysta erityisesti luonto ja nainen kuvataan Disneyn elokuvissa staattisina. (Mt, 126.) Tämä herättää kysymyksen, ovatko nämä kaksi Disneystä (tai Murphysta) erityisen viljejä, ja joiden ei-villiyttä yritetään siksi korosteisesti luonnollistaa. Domestikaatio Murphylla (1994, 132) on epäluontoa, koska siinä villiys, todellinen luonto, on kesytetty. Murphyn tulkinnassa erityisesti hyvät naiset ovat domestikoituja ja domestikaation (staattisuuden) lähteitä (mt, 128). Domestikaatiota ei tarvitse nähdä luonnolle vastakkaisena, vaan luontosuhde voi muodostua myös hyödynnetyyn tai kodin ympärille rakennettuun luontoon. Näihin erityisesti naisilla on perinteisesti ollut enemmän mahdollisuuksia muodostaa suhde kuin kaukaiseen villiin luontoon, koska heidät on usein sidottu kodinpiiriin. Lumikki voi kokea idyllisen ja ihmisystävällisen luonnon kotoisana, koska se on ainut luonto, johon hän ollut kosketuksissa. Hoivaaminen ja huolehtiminen, Murphyn epäluonnoksi muuttava domestikaatio, on toisaalta mielletty perusteeksi sille, että nainen olisi miestä lähempänä luontoa (New 1997, 183; 184). Näin esimerkiksi Kuningatar alkaa edustaa luonnon vastaisuutta, koska hän ei ole hoivaava ja reproduktiivinen, vaan hän hallitsee ja käyttää valtaa. Toisin kuin Lumikki, joka äidillisesti pitää huolta ympäristönsä hyvinvoinnissa siivoamalla ja huolehtimalla kääpiöistä (esim. *Lumikki*, 16:42). Lynda Haas (1995, 193–194) muistuttaa, että vaikka äitinä ja ylipäänsä reproduktiivisena oltaisiin lähempänä luontoa, samaan aikaan lisääntymiseen liittyvät roolit ovat äärimmäisen kulttuurisia, eli konstruoituja ja opittuja, eivät vääjäämättömiä. Lumikin äidilliset ominaisuudet tai Kuningattarella niiden puute eivät tee hahmoista luonnollisempia tai luonnottomampia, koska samaan aikaan naisen ihanne äidillisenä ja hoivaavana (ja näin muka luontoa lähempänä) on kulttuurillinen ihanne.

Staattisuus liittyy myös muuttuneisiin käsityksiin luonnosta. Aikaisemmin luonnon on nähty pyrkivän harmoniseen ja muuttumattomaan tilaan, ja ihmisen haitallinen vaikutus oli sen estämistä tai harmonian rikkomista. Nykyään näkemys on kyseenalaistettu, ja luonnon mielletään olevan koko ajan muutoksessa, jossa ei saavuteta hetkeä tai tilaa, joka olisi jonkinlainen luonnon lopullinen pyrkimys. Luonto tasapainoilee romahduksien ja reagoimisen välillä, ja muutokset usein mahdollistavat monimuotoisuuden. (Garrard 2005, 57.) Tässä mielessä Kuningatar ja Lumikki ovat toisiaan tarvitsevat vastavoimat, jotka mahdollistavat muutoksen. Luonnossa osapuolet eivät tietenkään toimi tietoisien tavoitteiden ja suunnitelmien siivittämi-

nä, mutta myös Kuningattaren ja Lumikin voi tulkita toimivan viettien<sup>25</sup> ja selviytymishalun motivoimana. Pahan naisen liittäminen kuolemaan ja hyvän naisen liittäminen hoivaamiseen ja kodinpiiriin, tekevät naisesta lopulta aina staattisuuden aiheuttajan. Kuten edellä on käyty läpi, Murphylle (1994, 132) domestikaatio on luonnon vastaista. Hänen tulkinnassaan Disneyn elokuvien miehet haluavat säilyttää vapautensa ja välttelevät äidin ja kulttuurin aiheuttamia domestikaatiota ja luonnosta vieraannuttamista. Näin hyviksi määriteltyjenkin hahmojen suhde luontoon näyttäytyy rajoittavana. Murhyn yksioikoista ja tuomitsevaa suhtautumista domestikaatioon on syytä kritisoida. Villiys ei ole ainut tapa antaa tilaa elämällä ja luovuudelle. Toisaalta luonnolle ja kulttuurille annetut merkitykset ovat keskenään ristiriitaisia. Domestikaation puolesta toimiva nainen edustaa kulttuuria ja luonnon, eli muutoksen vastustamista, mutta kulttuuri voidaan nähdä käsiteparissa muuttuvana ja dynaamisena ja luonnon taas edustavan muuttumattomuutta ja pysyvyyttä (Massey 2011, 137: 160). Jos halutaan, nainen voidaan joka suunnasta nähdä staattisuuden ylläpitäjänä. Näin yksinkertainen ja mustavalkoinen käsitys pahoista ja hyvistä naisista puhtaasti jonkin edustajana ei tarjoa paljon elokuvien tulkinnoille. Eri näkökulmista eri hahmot alkavat edustaa samaa asiaa. Tämä puhuu sen puolesta, että todellisuuden ahtaminen dikotomiseen järjestykseen ei tee sille oikeutta.

Vielä viimeisenä noitahahmona elokuvanelikossa on *Urheassa* esiintyvä noita (*Urhea*, 30:12). Hän ei ole tarinan pahis, vaikka hän on moraaliton siinä, että ei ota selvää, millaisiin tarkoituksiin hänen loitsujaan lopulta käytetään. Kyseinen noita ei ole niinkään kiinnostunut muiden tai olosuhteiden hallitsemisesta, vaan suhtautuu taikavoimien käyttöön kuin käsityönä. Hän eläkin erakkona puuseppänä, ei valtakunnan hallitsijana. Hän hallitsee taidon, mutta ei ole kiinnostunut sen käytön laajemmista seurauksista. Sen sijaan muut hahmot pyrkivät ympäristönsä hallintaan ja saavat apua noidalta, koska heillä ei ole siihen tarvittavaa taitoa, ainoastaan halu ja uskallus. Hahmot suhtautuvat taikaan eri tavalla. Muinainen prinssi, josta tulee paha Mor'du-karhu, etsii oma-aloitteisesti noidan käsiinsä, koska haluaa saada voimat, joilla voittaa sodan. Merida päättyy noidan ovelle sattumalta/kohtalon johdattamana ja käyttää hyväksi tilaisuutta, ei itse keksi lähteä taikavoimin manipuloimaan todellisuutta. Tässä mielessä Merida on lähempänä Lumikkia, Ruususta ja Tähkäpäätä siinä, että tieto ja vallanhalu eivät ole korruptoineet häntä. Aktiivisen roolin ottamiseen ja toimijuuteen liittyy virheiden tekemisen mahdollisuus. Lisäksi aktiivisuutta voi ajaa itsekkyyks.

---

<sup>25</sup> Saduista ja vieteistä ks. Zipes 2006, 4–42.

Toimijuuden saavuttamisen mukana seuraavat siis virheet ja moraaliset dilemmat. Passiivisemmat prinsessat välttyvät tältä: heidän puhtoisuutensa säilyy, koska he eivät lähde aktiivisesti muokkaamaan ympäristöään haluamakseen eivätkä siksi voi tehdä (tuhosiakin) virheitä. Merida pyrkii muuttamaan olosuhteita (häinkin pahisnaisten tapaan *haluaa* asioita) ja joutuu oppimaan itsekkyydestä ja moraalista kantapään kautta. Muihin oppi on kuin istutettu syntymästä. He eivät päädy testaamaan itseään tilanteissa, joissa heillä olisi tilaisuus olla itsekkäitä ja tavoitella omaa etua, koska he enimmäkseen seuraavat muiden ohjailua. Zipes (2011, 22) kirjoittaa, että saduissa juuri viattomat ja yksinkertaiset voittavat. Nämä hahmot ovat onnistuneesti vältelleet vallan ja voimien haalimista sekä liikaa rationaalisuutta. Pahoja ovat ne, jotka ovat keränneet tietoa ja valtaa. Disneyn animaatioissa tämä pätee erityisesti naispuolisiin pahiksiin, kuten Kuningattareen *Lumikissa* tai *Pienen Merenneidon* Ursulaan, kun sen sijaan miespahikset ovat älykkyyden lisäksi miltei yhtä usein vaarallisia, koska he ovat tyhmiä, kuten *Robin Hoodin* kuningas Juhana ja *Pocahontasin* Ratcliffe.<sup>26</sup> Ollakseen elokuvan lopussakin moraalisesti vakuuttava, Lumikin, Ruususen ja Tähtäpään on pysyttävä osittain naiivina, koska toisena vaihtoehtona on kasvaa kokemuksen ja tiedon myötä aikuiseksi naiseksi, joka on paha. Merida on poikkeuksellisessa asemassa Disneyn prinsessojen joukossa: hän on hyvä, mutta hänen annetaan haluta valtaa ja tehdä virheitä.

---

<sup>26</sup> Taikavoimien käytön ja hallitseminen oikeutus liitetään myös sukupuolten vastakkainasetteluun. *Pienessä Merenneidossa* Ursula muuttaa Arielin pyrstön jaloiksi, mikä kuvataan luonnottamana, mutta kun Triton elokuvan lopuksi muuttaa Arielin ihmiseksi, teko esitetään jalona ja välittävänä. Murphy (1994, 133) tulkitsee, että Tritonin käyttämänä taika on oikeutettua, koska sillä Ariel nostetaan merestä kehittyneempään maailmaan. (Ks. kolonialismista ja luonnosta *Pienessä Merenneidossa* Murphy 1995, 132.) Itse näkisin eron liittyvän moraalityksymyksiin ja taian käyttäjän motiiveihin: Ursula haluaa kostaa Tritonille ja saada hallintaansa muita, Triton sen sijaan haluaa tyttärensä olevan onnellinen. Oma tärkeä kysymyksensä on tietysti, miksi miehet, joilla on valtaa, kuvataan samassa asemassa olevia naisia usein hyvinä hallitsijoina.

## 5 Prinsessan valinta kodin ja luonnon väliltä

Disneyn satuanimaatioiden pahisnaisten analyysissä toistuu naisen ja luonnon yhdistämisessä dikotomisuus. Naisen ja luonnon suhdetta voidaan sen sijaan moniulotteisemmin. Esimerkiksi David Whitley (2012, 8; 12), joka näkee Lumikin muuttumattomuuden ylläpitäjänä, sen lisäksi hän liittää hahmon kiinnostavasti erämaahan. Whitley tulkitsee, että erämaata kuvataan *Lumikissa* teinitytön näkökulmasta ja näin perinnettä elokuvassa feminiinistetään. Odottamattomasti kodinpiirin annetaan dominoida kokemusta erämaasta, kun Lumikki siirtää intonsa siivota ja laittaa ruokaa metsän keskellä olevaan kääpiöiden mökkiin. Melko poikkeuksellisesti Whitley näkee erämaan domestikoitumisen positiivisena seikkana. Sen sijaan Patrick Murphylle (1994, 128; 130) Disneyn naishahmot ovat usein domestikaation lähteitä, minkä Murphy mieltää kesyttämiseksi, luonnosta vieraannuttamiseksi. Disneyn naiset ovat harvoin villejä, vaan sen sijaan heidän hoivaamisensa on toisten rajoittamista, yleensä miespuolisten hahmojen. Kesyttämällä tapahtuva rajoittaminen irtaannuttaa luonnosta (mt, 132). Eli toisin sanoen, Murphylle luonto on määritelmällisesti villiä ja domestikoitu luonto villiiden muokkaamista luonnottomampaan suuntaan. Murphy ei väitä miehen olevan naista lähempänä luontoa, vaan kritisoi Disneytä tällaisen jaon tekemisestä, mutta hänelle domestikaatio on joka tapauksessa denaturalisaatiota (mt, 132). Näin Murphyn tulkinnassa on naisvastainen sävy: naisiin liitettävä domestikaatio näyttäytyy luonnonvastaisena ja negatiivisena villiä ja luonnollista (ja maskuliinista) vasten. Whitleyn kannustavampi suhtautuminen erämaan ja kodin yhdistämiseen välttää asettamasta toisiaan poissulkevia ääripäitä sisältäviä dikotomioita. Erämaan ja kodinpiirin yhdistäminen voi kuvata yhdenlaista feminiinistä kokemusta villistä luonnosta, ja myös osoittaa, että kodin ja villin erottaminen tiukalla rajalla on keinotekoista. Kodin askareisiin keskittyminen ei itsessään voi olla peruste feministiseen (tai ekokriittiseen) kritiikkiin: siisteyden, huolenpidon ja ruoanlaiton tai viljelyn ja muokatun luonnon huonommaksi mieltäminen on yhdenlaista rajoittamista.

Feminismin ja ekokritiikin näkökulmasta ongelmallista yhdistelmästä tulee, jos naiselle ei anneta muuta vaihtoehtoa. Lumikin feminiinistävä ote erämaahan voidaan tulkita positiiviseksi, mutta elokuvassa naiselle ei anneta muuta positiivista tapaa olla yhteydessä luontoon. Kuningatar, elokuvan toinen keskeinen naispuolinen hahmo, suhtautuu luontoon itsekkäästi ja tuhoisasti. Siinä, missä Lumikin voi ajatella feminiinistävän tai domestikoivan erämaata, *Urheassa* naispuolinen päähenkilö kuvataan lähestyvän erämaata perinteisen maskuliiniseksi mielletystä tulokulmasta. Merida samaistuu luonnossa sen villiyyteen, liikkuvuuteen ja voi-

maan. Ylpeä kotka, salaperäinen vuori tai voimakas tuuli vetoavat Meridaan ja hänet yhdistetään niihin visuaalisesti. Kodin hallitsijalle, Elinorille, myrskyisät meret ja vapaana pauhaava tuuli ovat huolenaihe, koska ne ovat uhka hänen rakentamalleen ja ylläpitämälleen järjestykselle, samalla tavalla kuin Merida on uhka perinteiden säilyvyydelle ja yhteisön rauhalle. Jotta linna ja valtakunta pysyisivät järjestyksessä, Elinorin on pidettävä itsensä ja perheensä kontrolloituna. Kärjistetysti Elinorin voi tulkita edustavan Murphyn kesyttävää ja luonnosta vieraannuttavaa naiseutta, jota Merida vastustaa. Hän ei kuitenkaan ole Disneylle tyypillinen hahmo tässä vastakkainasettelussa, koska on itsekkin naispuolinen. Näin domestikaation ja villiyyden voi nähdä naisen sisäisenä kamppailuna. *Urheassa* niiden taistelua ei voiteta valitsemalla toinen ääripäistä, vaan lopulta Meridan ja Elinorin on opittava niiden välisestä tasapainosta. Tässä mielessä *Urhea* on feministinen elokuva. Se ei esitä, että onni ja harmonia saavutetaan poissulkevien dikotomioiden kautta, vaan monimutkaisemman yhteispelin. Villi ja kesytetty eivät ole ainoita vaihtoehtoja, vaan niistä voidaan rakentaa erilaisia yhdistelmiä.

*Urheassa* nuoren kapinaa ja kasvutarinaa käsitellään asettamalla aluksi luonto ja koti vastakkain. Metsä on vapauttava ja identiteettien kokeilun mahdollistava paikka, koti rajoittava, ahdas ja jäykkä ympäristö. Elokuva ei kuitenkaan jätä dikotomiaa haastamatta, vaan paikat saavat uusia merkityksiä samalla, kun Merida kamppailee muuttumattomuudesta kiinni pitävää voimaa, kohtaloa vastaan. Seuraavaksi käsitellenkin sitä, miten paikka ja sen luonne käsitetään *Urheassa*. Paikat voidaan haluta nähdä muuttumattomina ja siten turvana kaaokselta. Muuttumattomuus tarkoittaa kuitenkin samaan aikaan rajoittamista ja vallankäyttöä, koska paikan luonteen saa silloin määrittää vain yksi taho ja muiden on sopeuduttava siihen. Tätä vasten paikkojen muuttuvat merkitykset ovat vapauttavia. Vielä viimeiseksi pohdin prinsessojen kotiinpaluuta. Disneyn satuanimaatioissa melko poikkeuksetta hahmot jättävät metsän ja valitsevat pysyvyyttä tarjoavan kodin. Sen voi tulkita haluksi irtaantua vapauden ja muutoksen aiheuttamasta kaaoksesta ja epävarmuudesta tai haluna tuoda muutoksen rinnalle jotain pysyvää, johon turvautua.

## **5.1 Kohtalon vastustaminen ja muutoksen mahdollisuus *Urheassa***

Tähän mennessä kotia ja domestikoitua luontoa on käsitelty pysyvyyden ja muuttumattomuuden paikkana ja villiä luontoa kokeilevuuden ja muutoksen, mutta merkitykset voidaan kääntää pääläelleen. Doreen Massey (2011, 131) näkee, että myös luonnonympäristöihin paikkoina liitetään ajatus pysyvyydestä ja ajattomuudesta. Kaupungeista, kiireen ja sitoutumattomuuden keskittymistä, paetaan nauttimaan esimerkiksi vuorten herättämästä muuttumattomuuden



tunteesta, siitä että on aina jokin pysyvä jalansija (*grounding*). Mutta, Massey huomauttaa, luonnonmuodostelmat eivät ole pysyviä: sääolot ja ihmisten liikkuminen kuluttavat maaperää ja kalliota, mannerlaatat liikkuvat, maanpinta kohoaa ja kasvien siemenet matkaavat uusille alueille (mt, 133). *Urhea* lähtee ajattomuutta ihailevasta alkuasetelmasta. Elokuvasa kuvataan Skotlannin maisemia samalla, kun Meridan ääni kertoo kohtalon vaikutuksesta ihmisten elämään (*Urhea*, 4:14). Vuoret, vesistöt ja sääolot kertovat voimakkuudesta ja voittamattomuudesta (ne ovat olleet täällä aina), ja sään runtelemissa kivissä näkyy haalistuneita merkkejä kuin viestinä aikojen alusta. Yksilön kohtalo on sidottu luontoon ja yhteisön järjestykseen, kuten Merida pohdiskelee: ”Some say our destiny is tied to the land as much as a part of us as we are of it. Others say fate is woven together like a cloth. So that one’s destiny intertwines with many others.” (Mt, 04:12.) Merida kuitenkin taistelee kohtalon voimaa vastaan: ”But every once in a while there’s a day when I don’t have to be a princess. No lessons, no expectations. A day when anything can happen. A day I can change my fate.” (Mt, 6:36.)

Kohtalosta tulee Meridan kuvauksessa yhtä perinteiden ja odotusten kanssa. Naisen kohtalo on olla prinsessa ja mennä naimisiin. Siten satutodellisuutta muokkaavista mystisistä voimista saadaan vertaus yhteiskunnalliselle vallankäytölle. Samalla tuo valta pyritään esittämään luonnollisena, koska sen voima on sidottu maahan, johon myös ihmiset kuuluvat. Lisäksi kohtaloon liittyy sosiaalinen aspekti: yksilöiden kohtalonlangat muodostavat yhteisen kankaan. Tätä vertausta syvennetään tekemällä Elinorin kutomasta seinävaatteesta tärkeä elementti äidin ja tyttären välien rikkoutumisen kuvaamisessa ja muodonmuutoksen peruuttamisessa. Seinävaatteeseen on kudottu vierekkäin Elinor, Merida ja kuningas Fergus. Meridan osallistumisesta jousiammuntakilpailuun seuraava riita saa Meridan leikkaamaan miekalla repeämän kankaaseen Elinorin ja Meridan väliin (*Urhea*, 26:16). Raivoissaan Merida ilmaisee väkivaltaista tarvetta irtaantumiseen. Loukkaantuneena ja vihaisena Elinor vastaa Meridan tekoon viemällä tämän rakkaan jousen ja heittämällä sen tuleen. Näin Elinor ilmaisee yhdellä teolla, kuinka hän ei anna Meridan olla oma itsensä: jousesta ja sillä ampumisesta on useamman kerran muodostunut Meridan ja Elinorin välejä hiertävä kysymys. Meridan aloittama repeämä on sinetöity. Merida pakenee itkien hevosensa selässä metsään, ja Elinor murheissaan yrittää pelastaa jousen liekeistä. Vihaisena Merida pyytää löytämältään noidalta loitsun, joka muuttaa Elinorin mielen avioliitosta. Se ei tapahdu suoraan, vaan ensin Elinor muuttuu vain karhuk-

si<sup>27</sup>. Meridalle ja Elinorille selviää, että muodonmuutoksen voi perua noidan antamalla vihjeellä.

Fate be changed  
look inside  
mend the bond  
torn by pride (*Urhea*, 47:52)

Noidan vihje käskee korjaamaan siteen, jonka ylpeys on repinyt rikki. Meridan tulkinta on ommella umpeen seinävaatteeseen tehty repeämä. Seinävaatteesta tulee kohtalonkangas, yksilöiden yhdistyneet – tai väkivaltaisesti erotetut – elämät. Merida voi vastustaa kohtalon valtaa siinä, että muuttumattomina esiintyvät voimat eivät määritä hänen elämäänsä, mutta hän ei voi toimia irrallaan yhteisöstään muuta kuin rikkomalla välit väkivaltaisesti. *Urhea* ei aseta tässä syytä ja vastuuta yksin Meridan harteille, vaan riitakohtauksessa Elinor on yhtä syyllinen repeämään heidän välissään: kun Merida repii kankaan, Elinor ei pyri korjaamaan sitä, vaan reagoi yhtä satuttavalla teolla.

Vaikka Merida on toiminnallinen prinsessa, se ei tarkoita, että hän olisi automaattisesti saavuttanut toimijuuden kokemuksen elämässään. Elokuvan alussa hän kokee olevansa muiden, lähinnä äitinsä, armoilla ja hän oireilee siitä esimerkiksi hakkaamalla miekalla sängynpylväitään, joissa näkyy ennestään olevan paljon lovia (*Urhea*, 12:22). Metsässä saatu ja vastaanotettu vastuu sekä Elinorin osoittama luottamus kasvattavat Meridan tunnetta siitä, että hän voi vaikuttaa elämäänsä. Epilogissa Merida kuvaa muuttunutta suhdettaan kohtaloon: ”There are those who say fate is something beyond our command. That destiny is not ours. But I know better. Our fate lives within us. You only have to be *brave* enough to see it.” (Mt, 1:20:47, kursivi lisätty.) Jälleen kerran kohtalosta puhuminen aloitetaan viittaamalla siihen, mitä ”jotkut” ovat sanoneet. *Urhean* todellisuudessa on kasvoton ja nimetön taho, jolla on valta määrittää, miten kohtalo, eli yhteisön järjestys, ymmärretään. Merida osoittaa näiden näkemysten arbitraarisuuden ja uskoo, että kohtaloa, eli yhteisön perinteitä, kulttuurista pysyvyyden ja ajattomuuden ilmentymää, voidaan muuttaa, jos on vain tarpeeksi *urhea* näkemään sen. Elokuvan nimi *Brave* onkin viittaus rohkeuteen vastustaa sosiaalista valtaa, ei rohkeuteen esimerkiksi hirviöiden tuhoamisessa. Meridan urheus käy ilmi kohtauksessa, jossa klaanien miehet ovat kokoontuneet tappamaan Elinor-karhun, tietämättä, että kyseessä on kuningatar,

---

<sup>27</sup> Kelttiläisestä mytologiasta löytyy karhujumalatar Artio. Hän ei välttämättä esiintynyt karhuna, vaan myös ihmishahmoisena välittäjänä karhujen ja ihmisten välillä. Miranda Green tulkitsee Artion roolin olevan ambivalentti: hän oli karhujen suojelija, mutta auttoi myös karhujen metsästäjiä. (Green, 1992, 218.)

ja Mor'du saapuu paikalle. Merida ei pelkää vastustaa pelottavan ja vaarallisen karhun lisäksi myöskään sutureita ja omaa isäänsä tehdäkseen oikein.

Muutokseen on täytynyt Meridan lisäksi osallistua Elinorin, ja sen on mahdollistanut yhdessä vietetty aika metsässä. Hahmojen haparoivaa lähentymistä ilmaistaan yhteisen kalastuskohtauksen taustalla soivalla laululla. Ensin laulussa ”Into the Open Air” pohditaan rakkautta ja kuvataan Meridan ja Elinorin välejä, jotka ovat olleet tulehtuneet.

I try to speak to you every day  
But each word we spoke, the wind blew away  
How did we let it come to this?  
What we just tasted we somehow still miss  
How will it feel when this day is done?  
And can we keep what we've only begun?

[...]

Can we carry this love that we share  
Into the open air? (*Urhea*, 52:48)

Toisilleen puhumisesta huolimatta, he eivät ole aikaisemmin kuunnelleet toisiaan, mutta yhdessä vietetyn ajan myötä molemmat tuntevat muutosta tapahtuneen, he eivät vain aluksi uskalla uskoa, onko muutos todella pysyvää. Kappale osoittaa, että molemmat haluavat tulla toimeen ja korjata suhteen. Siinä myös tuodaan esille Meridan ristiriitaisia tuntemuksia aikuistumisesta ja itsenäistymisestä. ”Touch the Sky” -kappaleen kohdalla kielikuvat liittyvät ilmaan, liikkeeseen, korkeuksiin ja taivaaseen, eli siinä Merida kaipaa lisää tilaa, haluaa liikkua ja ilmaista itseään, ja hän haluaa irtaantua ja kokeille rajojaan (*Urhea*, 6:55). Kappaleessa ”Into the Open Air” lauletaan ”Could these walls come crumbling down / I want to feel my feet on the ground” (mt, 53:45). Meridan kohdalla tämä edustaa aikaisemman kappaleen tunnoille vastakkaista kokemusta: nyt hän haluaa kokea seisovansa vakaalla maalla.

Voidaan tulkita, että vaikka Merida rohkeasti etsii lentämisen kokemusta ja korkeuksiin yletymistä ja haluaa irtaantua kodistaan ja vanhemmistaan, hän on myös ollut ahdistunut irrallisuudesta, varsinkin suhteessaan äitiinsä. Nyt hän tuntee jalkojen koskettavan maata, pysyvyyttä ja luotettavuutta, joita tarvitaan vastapainoksi lentämiselle, vapaudelle ja muutokselle. Elinorin kohdalla ilmaisu saattaa tarkoittaa sitä, että hän tietää paremmin, missä hän seisoo Meridan ja hänen suhteessaan, suhde on tukevammalla pohjalla. Esittämällä luonto vakaana pohjana, voitaisiin sortua Massey'n kritisoimaan käsitykseen luonnosta muuttumattomana ja sitä kautta turvan antavana. Merida ja Elinor eivät kuitenkaan etsi vain pysyvyyttä, koska yhteisen laulun ei tarvitse ajatella nollaavan ”Touch the Sky” -kappaleen merkityksiä Meridalle.

Lisäksi kappaleen nimi, ”Into the Open Air”, voi kuvata vapaammalle vuorovaikutukselle perustuvaa suhdetta, ei pelkästään sitovaa ja pysyvää suhdetta. Linnassa, seinien sisällä, Meridan ja Elinorin suhde on perinteiden ja konventioiden määrittämää. Seinät, joiden murtumista kappaleessa spekuloidaan, ovat este avoimelle vuorovaikutukselle, ja estettä ovat vahvistaneet konkreettiset linnanseinät. Ulkona linnasta, rajoitusten ulkopuolella, Merida ja Elinor voivat muodostaa suhteen tasavertaisina ja omista lähtökohdistaan, kahtena yksilönä, ei vanhempana ja lapsena. Toimiviin ihmissuhteisiin tarvitaan vapautta *ja* vakaata perustaa. Kodinpiiristä vapaampaan ja itsenäisempään ympäristöön siirtyminen ei osoita vain Meridalle, että ihmissuhteet voidaan järjestää perinteestä poikkeavalla tavalla sillä myös Elinor oppii tämän.

Elokuvan viimeinen laulu, ”Learn Me Right”, kuvastaa jälleen Meridan ja Elinorin yhteisiä tunteja:

We will run and scream  
You will dance with me  
We’ll fulfil our dreams and we’ll be free

We will be who we are (*Urhea*, 1:20:04)

Elinor ja Merida, jotka aloittivat elokuvan näkökulmat vastakkain, ovat löytäneet yhteisen kompromissin. He juoksevat, huutavat ja tanssivat yhdessä, he voivat molemmat olla, mitä he ovat, vapaita. Elinor ei enää ryppyotsaisesti pidä kiinni hienon naisen ihanteestaan, vaan viimeisessä kohtauksessa yllyttää hevosensa laukkaan Meridan ohi, ja nyt hänenkin hiuksensa hulmuavat vapaana (*Urhea*, 1:20:56). Niinkään karhuna oleminen ei muuttanut häntä, vaan aika, jonka hän vietti Meridan kanssa Meridan ympäristössä eli metsässä. Elinor oppii näkemään Meridan maailman viehätyksen ja kuinka vapautuminen, leikkiminen ja nauraminen ovat hyväksi ja lähentävät häntä tyttäreensä. Meridan haaveista ja suunnitelmista tulee hänelle ymmärrettäviä ja Elinor myös pääsee näkemään, että Merida selviää vastuusta ja tehtävistä, jotka hänelle annetaan: suhteen ei tarvitse olla kontrolloivan äidin ja avuttoman lapsen välinen. Tärkeää on myös, että heidän muuttunut suhtautumisensa yhteisöön, sen normeihin ja perinteisiin. Elinorille normien ja perinteiden vastustaminen muuttuvat mahdollisiksi ja Merida alkaa uskoa, että hän voi vaikuttaa niihin ja näin hän ei jää voimattomaksi nuoreksi. Voidaan ajatella, että vasta muutos yhteisössä mahdollistaa hahmojen vapautumisen. Kohtalo, joka on rinnastettu yhteisön järjestyksen jäykkyyteen, on osoitettu mahdolliseksi haastaa, ja hahmoista ainakin Meridalla ja Elinorilla on olo, että he voivat vaikuttaa yhteisöön, jossa he elävät.

Luonto on *Urheassa* toisaalta muuttumaton ja ikeikainen voima, mutta paikkoihin liitetty merkitykset käyvät läpi muutoksia elokuvissa. Elokuvan lopussa Meridalle metsän ei enää tarvitse olla pakopaikka, jonne hän kiiruhtaa eroon äidin asettamia rajoituksia ja vaatimuksia. Elinorille se ei ole vieras ja pelottava. Metsästä on tullut paikka, jossa Merida ja Elinor voivat viettää aikaa yhdessä, niin kuin heidät kuvataan tekemässä lopun leikkisässä ratsastuskilvassa (*Urhea*, 1:20:50). Massey ehdottaakin (2011, 6), että paikka kuviteltaisiin uudella tavalla. Muuttumattomuuden ja pysyvyyden sijaan niiden luonteeseen kuuluisi se, että ne syntyvät ja elävät prosesseina, ei koskaan valmiina. Jatkuva muutos tarkoittaa, että elettyihin paikkoihin ei voida enää palata. (Mt, 130.) Tämä tarkoittaa, että paikoille pystytään antamaan uusia merkityksiä ja niiden olemassa olevia vastustamaan. Yksi ilmenemismuoto on paikkoihin liittyvän identiteetin muutos. *Urhean* lopussa metsä ei ole enää vain Meridan mukavuusaluetta, vaan Elinorinkin identiteetti on rakentunut sinne kuulumisesta, ei sen vastustamisesta. *Urheassa* metsä ei ole lopussa enää vain sorrettujen, kapinallisten ja hylkiöiden paikka. Vaikka Elinor ei ole etsinyt identiteettinsä muutosta, karhuna oleminen on saanut sen aikaan, ja metsään pakotettuna hän lopulta kokee sen vapauttavana.

## 5.2 Prinsessan kotiinpaluun merkityksiä

Paikkaan liittyvien merkitysten muuttuminen *Urheassa* kuroo eroja yhteen elokuvan alussa Elinorin ja Meridan edustamien asioiden, kodin ja luonnon, välillä. Sopuisan yhteiselön löytyminen purkamalla domestikoidun ja villin vastakkainasettelua pyrkii rikkomaan luonnon ja kulttuurin tiukkaa erottamista. Elokuvassa on tietysti päätöstilanne, joka lyö ainakin hetkeksi lukkoon kodin ja metsän merkitykset, mutta *Urhea*, muista Disney-prinsessasaduista poiketen, esittää vastakohdat jokseenkin dialogisesti ja riippuvuussuhteessa. Paikat ovat elokuvassa siis neuvottelun alaisena. Samalla tavalla kuin jälkistrukturalistinen ajattelu on kyseenalaistanut pysyvän ja rajatun sukupuoli-identiteetin mahdollisuuden, paikan määrittämistä joksikin pysyväksi ja rajatuksi on kritisoitu. Doreen Massey (1998, 122) vastustaa (erityisesti poliittisen diskurssin) tapaa ymmärtää paikka ajattomaksi: paikan ajatellaan olevan autenttisempi, kun se on järjestäytynyt tietyllä tavalla, ja tätä uhkaa muutos, esimerkiksi uudet asukkaat. Tällainen paikan käsittäminen on Masseysta pohjimmiltaan essentialistinen; paikoilla uskotaan muuttumaton, synnynnäinen luonne. Jos paikka määritellään eletyksi fyysiseksi sijainniksi ja se erotetaan selkeästi tilasta, joka paikkaa vasten nähdään abstraktina, aletaan luoda kiveen hakattuja vastakkainasetteluja. Tilaan verratessa paikasta tulee suljettu, koherentti, autenttinen, turvallinen ”paluu kotiin”. (Mt, 6.) Tällaista paluuta voidaan kaivata erityisesti postmodernina aikana, jolloin paikan on ollut helppo nähdä edustavan paikallaan olemista ja

samana pysymistä sekä elettyä ja arkista, kun globalisoituva maailma ”ulkopuolella” muuttuu sekavammaksi ja irrallisemmaksi, ja tilasta tulee ulkopuolista, abstraktia ja jotain, mihin on vaikea liittää (pysyviä) merkityksiä. Pahimmillaan paikasta voi tulla käsite, jonka avulla rakennetaan muureja ja torjutaan erilaisuus. (Mt, 5–6.)

Globaali ympäristökriisi ja pakolaisuuden lisääntyminen pakottavat pohtimaan paikkakäsitystä ja ympäristösuhdetta uudelleen. Elinympäristöjen muutokset ja tuhoutumiset sekä elinkelpoisia asuinpaikkoja etsivät pakolaiset luovat joissain turvattomuuden tunnetta, joka ilmenee Massey'n kuvailemalla tavalla: paikka on pysyvä ja muutokset siihen nähdään ”ulkopuolella” pidettävänä uhkana. Monikulttuurisen taidekasvatuksen parissa työskentelevä Heli Mäkinen (2016, 97) uskoo, että pakolaisuuden kautta tarjoutuu mahdollisuus kyseenalaistaa kulttuuriin pinttyneet käsitykset paikan ja ihmisen yhteenkuuluvuudesta sekä käsitykset niiden paikkojen pysyvyydestä, joita käytetään juurien ja identiteetin rakennuksessa. Koska Mäkinen (mt, 96) näkee paikkojen olevan jatkuvasti muuttuvia, hän vastustaa liikkeen ja muutoksen kieltämistä paikkoihin liitettävissä kulttuurisissa ja kansallisissa kertomuksissa. Hän myös esittää, että pysyvyyden sijaan muut keinot voivat olla vahvempia tapoja rakentaa suhdetta ja kuulumista paikkaan, kuten yhteisöön kuuluminen ja hyväksytyksi tuleminen. *Urheassakin* äidin ja tyttären välit paranevat yhteisten asioiden jakamisen ja molemminpuolisen hyväksynnän ansiosta, sen sijaan, että turvallisuutta haettaisiin rakentamalla pysyvyyttä, rajoja ja tiukkaan sidottuja merkityksiä. Ymmärryksen kasvattaminen nousee tärkeämmäksi kuin jaottelut sisä- ja ulkopuoliseen.

Meridan kodista pakeneminen ja avoimuus paikkojen muuttuvuudelle eroavat *Lumikissa* ja *Prinsessa Ruusudessa* kuvatuista paikkasuhteista. Niissä prinsessat kaipaavat tuttuun ja turvalliseen ja tuntematon ulkopuoli halutaan sulkea pois. *Lumikissa* metsästäjä ei helli toteuttaa Kuningattaren käskyä tappaa tyttö, vaan käskää tämän paeta metsään. Tuntematon näyttäytyy, Lumikin säikähdyksen seurauksena, ensinnäkin pimeänä (vaikka hetki sitten oltiin päivänvalossa), outona, vihamielisenä ja vaarallisena. Puut saavat kasvot ja tuuli vihmoa niiden oksia käsien lailla tarttumaan Lumikkiin. Pimeästä ilmestyy silmiä säikäyttämään, ja lahot puunrungot muuttuvat nälkäisiksi krokotiileiksi. (*Lumikki*, 8:58.) Pelottavat ja uhkaavat silmät vaihtuvat söpöjen ja ystävällisten eläinten katseisiin ja pimeä ja vaarallinen metsä saa vastakohdakseen kääpiöiden suloisen mökin, joka on rakennettu valoisalle aukealle (mt, 9:57). Uusi ja vieras ovat vaarallista ja synkkää, ja niitä on paettava tuttuun ja turvalliseen. Luonto jakautuu kahteen alueeseen, joissa vallalla ovat erilaiset voimat, ystävälliset ja vihamieliset, joista jälkimmäiselle on käännettävä selkänsä. Erilaisuuden kohtaamisen välttely voi tapahtua

myös torjuntana eli muurien rakentamisena, kuten *Prinsessa Ruusudessa*. Hyviksi kuvatut hahmot elävät linnan ja sen muurien suojassa. Siitäkään huolimatta he eivät välty Pahattaren tunkeutumiselta tähän staattiseen paikkaan. Pahatar liikkuu liekkeinä, salamana, valona ja tiheästi kasvavina orjantappurapensaina, joita lukitut ovet tai muurit eivät pidättelevät (esim. *Ruusunen*, 7:11; 47:45). Turvallisuus saavutetaan tuhoamalla Pahatar, joka epämääräisyydessään ja hallitsemattomuudessa haastaa järjestyksen. *Lumikissa* ja *Prinsessa Ruusudessa* paikkoihin liitetty merkitykset eivät muutu eikä niistä keskustella. Koti on elokuvan lopussa edelleen turvallinen ja tuntematon haitallisen vaarallinen ja vaarallisuus tulee kodin ulkopuolelta. Metsä ei tässä jaottelussa edusta muuttumattomuutta, vaan turvapaikkana epäluotettavaa ja hetkellistä. Kummankaan prinsessan kohdalla mökki metsässä ei suojele heitä, vaan vaara löytää heidät sieltäkin.

Toisaalta, kuten edellä on esitetty, Lumikin ja Ruususen suhde uutta ja vaarallista edustavaan metsään voi olla torjuva, koska heidät pakotetaan sinne. He eivät valitse kodista lähtöä, joten heidän suhdettaan siihen käsitellään eri tavalla kuin Meridan ja Tähkápään. Tähkápään ja Meridan metsäkokemukset kytkeytyvät siihen lasten kulttuurin perinteeseen, jossa luonto on vapauttava, ei kahlitseva. Luonnon ja kodin merkitykset muuttuvat Tähkápäälle ja Meridalle elokuvissa, mutta *Urheassa* muutokset ovat mullistavampia. Tähkápäälle torni muuttuu metsässä vietetyn ajan myötä, mutta muutos tarkoittaa paikan hylkäämistä: Tähkápää lähtee lopullisesti tornista ja siitä tulee hänelle tarpeeton. Tähkápään ei myöskään vanhempiensa luokse pääsemisen jälkeen näytetä palaavan metsään, eli Tähkápää valitsee yhden paikan, johon liittyy itsensä ja elämänsä. Tässä ei ole mitään väärää kuten ei myöskään paikkojen lopullisessa jättämisessä. *Urhea* päättyy kodin ja luonnon vuorovaikutteisempaan suhteeseen, koska Merida ja Elinor voivat elokuvan tapahtumien ansiosta kokea kuuluvuutta molempiin, sen sijaan, että toiselle paikoista olisi käännettävä selkänsä.

Prinsessa-animaatioiden loppuratkaisuja tarkasteltaessa, on otettava huomioon viihde-elokuvan tuotannolliset prosessit, jotka vaikuttavat teoksen valmistumiseen. Taloudelliseen menestykseen ja mahdollisimman suuren yleisön saavuttamiseen pyrkivät tuotannot pyrkivät melko konservatiivisiin eikä liian haastaviin valintoihin. Rahoittajia ja suurta yleisöä ei haluta pelotella pois. Stacy Alaimo (2001, 293) muistuttaa, että loppuratkaisusta tulkittua ideologista kantaa tai filosofista päätelmää ei välttämättä kannata asettaa arvossa korkeammalle kuin mitä elokuvassa muuten on esitetty. Tämä pitää hänen mielestään erityisesti paikkansa kaupalliseen menestykseen pyrkivissä valtavirtaelokuvissa, koska käsikirjoittajien lisäksi valtaa on tuottajilla ja elokuvayhtiöillä. Esimerkiksi myymään tarkoitettujen kauhuelokuvien on usein

päätyttävä vallalla olevan ideologian mukaisesti, muun muassa esittää luonto ja ihminen kategorisesti erillään ja ihminen voittamassa luonto. Luonnon jättäminen taakse tai ulkopuolelle voi kuvata sellaista luontoon suhtautumista, jossa luonnosta, sen vaaroista tai sille aiheutetusta tuhosta päästään aina etääntymään. Kauhuelokuissa luonnosta yleensä lopulta aina palataan turvalliseen kotiin ja koska konfliktit, ongelmat ja tuho rajataan koskemaan luontoympäristöä, niitä voi paeta siirtymällä toisaalle. Näin rakenne, jossa luonto jää osaksi mennyttä elämää, voi implikoida etääntymistä ja epäoikeudenmukaista illuusiota turvasta. (Mt, 283; 286.) Muuttumaton järjestys luonnollistetaan esittämällä, että ihmiset eivät kuulu luontoon, muutoksen paikkaan, vaan pysyvyyteen. Sillä myös vahvistetaan ajatusta kodin ja luonnon vastakohtaisuudesta. Alaimo (mt, 293) kuitenkin huomauttaa, että ennen loppuratkaisua hiri-viömäinen luonto on näissä elokuvissa voitu esittää voimakkaana, itsenäisenä ja vetoavana.

Sadut usein päättyvät siihen, että metsästä palataan turvalliseen kotiin, jossa on pysyvä järjestys. Epävarmuus, konfliktit, muutos ja roolien kokeilu jätetään taakse ja hahmojen identiteetti, kuten kuninkaallisuus, varmistuu ja heidät kuvataan elämässä onnellisina osana järjestystä: näin myös elokuvissa *Lumikki*, *Prinsessa Ruusunen* ja *Kaksin karkuteillä*. Jos tulkinassa tarinoiden lopuille annetaan enemmän painoarvoa kuin muulle elokuvalle, useimmat sadut tuntuisivat sanovan, että turvallinen ja muuttumaton koti lopulta voittaa aina vapauden ja muutoksen. Silti *Lumikki*, *Tähtäpää* ja *Merida* viettävät tyytyväisenä aikaa ison osan elokuvasta metsässä ilman aikuisen valvontaa tai apua, ja Ruusunenkin näyttää nauttivan olostaan luonnossa. Vaikuttavaksi luontokokemukset osoittautuvat *Tähtäpään* ja *Meridan* tapauksessa. Luonnossa oleminen mahdollistaa muutoksen heissä itsessään ja *Urhean* kohdalla myös yhteisössä.

Se, että metsä mahdollistaa muutoksen tekee siitä ehkä juuri siksi väliaikaisen paikan. Jeffrey Theisille (2009, 116) metsät ovat kirjallisuudessa välitiloja, paikkoja, jossa jotain poikkeuksellista tapahtuu, kuten konfrontaatio, matka, performanssi tai muuntautuminen. Eli jos metsä on välitila, jossa kokeillaan suuremmassa vapaudessa mahdollisuuksia ja muutoksia, se tarkoittaa, että tällaisen tilan ylläpitäminen on vaikeaa loputtomiin. Harva haluaa olla matkalla koko ajan (mutta toisaalta jotkut haluavat), ja kokeilussa halutaan saavuttaa lopputulos, jonka kanssa jatkaa rauhallista ja turvallista elämää. Yi-FuTuan (2013, 50) ehdottaa, että ihminen tarvitsee kodin, eli johonkin paikkaan kuulumisen, koska silloin tuntemattoman ja epävarman keskellä on jotain tuttua ja ennustettavaa, turva kaaokselta. Näin metsä voi olla paikka, jossa käydään ja esimerkiksi seikkaillaan, mutta josta palataan pysyvyyteen ja rajojen tuomaan turvaan. Metsän edustaessa muutosta, epävarmuutta ja kaaosta, sinne kuulumisen vaatisi sen



kanssa yhtenevän identiteetin valitsemista. Vapaudesta kirjoittaessaan Gary Snyder (1990, 5) muistuttaakin, että sen mukana on otettava myös sen tuskalliset puolet, epävarmuus ja itse tehtyjen valintojen vaativuus. Vapautta halutaan elämään usein vain rajattu määrä, ja rajoituksia asettavaan yhteisöön halutaan kuulua, kunhan se ei tee sopeutumisesta liian vaikeaa. Disneyn animaatiot päättyvät melko poikkeuksetta kotiin ja pysyviksi tarkoitettuihin rakenteisiin, mikä kertoo käsityksestä, että tarina voi päättyä vain pysyvyyteen ja muutoksen päättymiseen. Vain lopetuksia korostamalla jäisi kuitenkin huomaamatta, että luonto on tarjonnut hahmoille riemua ja tilaisuuden muuttua, ja Meridan ja Elinorin kohdalla myös muutoksen yhteisön järjestyksessä. Näin luontoon liitettävät mahdollisuudet kyseenalaistamiseen ja muutokseen tulevat osaksi myös pysyvän yhteisön elämää ainakin hetkellisesti.

## 6 Lisää vapautta

Vielä lopuksi haluan tarkastella kokoavammin, miltä prinsessojen luontosuhde näyttää Disneyn uudemmissa satuanimaatioissa ja erityisesti, mikä on muuttunut. Speaktaakkelimaisena, tyylieltyynä ja tunteisiin vetoavana animaatioina Disneyn elokuvat ovat joutuneet vastaamaan kritiikkiin niiden luonnon kuvauksen epärealistisuudesta. Esimerkiksi *Bambin* herättämä luonnonsuojeluinto on asetettu kyseenalaiseksi, koska elokuvan luonnon kuvaus on realistisen sijaan inhimillistettyä ja sentimentaalista (Whitley 2012, 75). Luonnonsuojelun haluttaisiinkin usein olevan rationaalinen reaktio, vaikka empaattisuuteen vetoaminen on myös perustellusti eettisen toiminnan pohja ja mahdollisesti tehokkaampi herättämään toimimaan (Gustafsson et al. 2015, 132; Rojola 2015, 163). David Whitley (2012, 75) kysyy, onko ylipäänsä väliä perustuuko halu toimia luonnon puolesta realistiseen vai sentimentaaliseen luonnon kuvaukseen. Jälkimmäinen voi epäilemättä aiheuttaa ongelmia, kuten kohtuuttomia odotuksia kasvien ja maisemien ulkonäölle tai eläimien käyttäytymiselle. Sen lisäksi se voi kuitenkin herkistää yleisön luonnolle, saada eläytymään siihen ja inspiroida osallistumaan (mt, 2; 4; 77). Olisi vastuutonta olettaa, että realistinen kuvaus on neutraalia tai totuudenmukaista. Disneyn tyylieltyt satuanimaatiot joutuvat siis puolustamaan tapaansa kuvata luonto, jos realismi asetetaan ihanteeksi ja totuuden takeeksi. Väitän, että *Kaksin karkuteillä* ja *Urhea* välittävät vetoavasti tytön luontokokemuksen, mikä voi myös auttaa yleisön jäseniä selvittämään luontosuhdettaan tai muodostamaan vahvemman sellaisen. Luonto ei ole Tähtkäpäälle ja Meridalle pelkkä tausta, niin kuin se voidaan tulkita Lumikille ja Ruususelle olevan, ja sen kanssa läheisissä kosketuksissa oleminen ei ole vain pelottavaa ja vaarallista, vaan päinvastoin, vapauttavaa ja hyödyllistä identiteetin rakentumiselle.

Luontosuhteen lisäksi kokoan tässä luvussa päätelmiäni siitä, mitä feministinen elokuva tarkoittaa. Elokuvan feministisyydellä on oma painoarvonsa ja sen määrittelyssä omat ongelmansa lasten kulttuurin kohdalla. Lasten ja nuorten ajatellaan olevan vähemmän kriittinen ja avuttomampi yleisö kuin aikuisten, joten useiden lapsille suunnattujen elokuvien kohdalla niiden sisältö ja arvot herättävät huolestuneisuutta (esim. Adams 2016). Erityisesti tämä nousee esiin sellaisten elokuvien kohdalla, jotka eivät pyri tuomaan esiin valta-asetelmien ongelmallisuutta, vaan esittävät elokuvien todellisuuden ei vain totuudenmukaisena kuvauksena, vaan myös ihanteellisena. En pidä lapsia ja nuoria avuttomina elokuvien edessä, vaan uskon, että heillä on valtaa tulkita ja käyttää teoksia tavoilla, joita aikuinen elokuvantekijä tai tutkija eivät välttämättä edes huomaa ottaa huomioon. Kuitenkin uskon, että vallan kuvaamisen tapo-

ja on tärkeää tarkastella, kun puhutaan nuoremmasta yleisöstä, koska ilman kriittistä välineistöä toistuvia juoni- ja merkityksellistämiskaavoja on vaikea osoittaa arvoihin perustuviksi valinnoiksi ja kyseenalaistettaviksi. Ajattelen myös, että feministisempänä elokuvat voivat opettaa monipuolisemmin tapoja hahmottaa todellisuus ja ehkä jopa taitoja: kriittisyyttä, kyseenalaistamista, voimaantumista sekä itsetuntemuksen ja toimijuuden saavuttamista.

## **6.1 Vuorovaikuteisuus ja vapaus – prinsessan muuttunut luontosuhde**

*Lumikissa* ja *Prinsessa Ruusudessa* Kuningatar ja Pahatar kuvataan osana kuollutta ja sairasta luontoa, kun taas nuorilla prinsessoilla on sympaattisia eläinystäviä aurinkoisessa metsässä. Tällainen polarisoitunut ja konventiota toisintava luontokuvaus on kyseenalaista luontosuhdetta pohtivan ekokritiikin näkökulmasta. Jos luonnossa näkyvä sairaus ja kuolema liitetään moraaliseen rappioon ja sitä vastoin vehreys, yltäkylläisyys ja koskemattomuus hyvään, luonnollistettuun sosiaaliseen järjestykseen ja ihanteen saavuttamiseen, sillä epäilemättä on omat vaikutuksensa aktuaalisen luonnon kokemiseen, arvottamiseen ja sitä kautta esimerkiksi luonnonalueiden suojelemiseen. Luonto, joka muistuttaa vaikkapa Tähtäpään seikkailujen metsää, vehmasta, aurinkoista ja kirkkaissa väreissään virheetöntä, on luontoa “oikeammalla” tavalla, kuin luonto, johon kuuluvat kuivuneet kelot, tuhohyönteiseksi luokitellut eliöt ja paikoitellen kitukasvuisuus. Nämä ominaisuudet eivät itsessään kerro negatiivisessa mielessä sairaudesta ja kuolemasta, vaan kuvaavat metsän eri elämän vaiheessa olevia eliöitä, vuorovaikuteisuutta ja kasvuolosuhteiden vaihtelua.

Käsitlemissäni elokuvissa kuollut ja sairas luonto liitetään hahmoihin, joilla on välinpitämättön ja/tai hyväksikäyttävä suhde luontoon, mikä taas tarkoittaisi, että konventio liittyy pahuus sairaaseen luontoon on tulkittavissa ympäristönsuojelulliseksi. Luonnon huono kohtelu yksinkertaisesti johtaa sen tuhoutumiseen. Sen sijaan vaikkapa Lumikki, joka suhtautuu metsän eläimiin ystävällisesti ja huomaavaisesti, saa asua idyllisellä metsäaukealla. Todellisuus tasapainon saavuttamisesta tai ylläpidosta ei tietenkään ole näin yksinkertaista, kuten ei ihmisten jako pahoihin ja hyviin. Ongelmallista on myös, että naisen passiivisuus näyttäytyy useimmissa Disneyn prinsessa-animaatioissa tapana olla tuhoamatta luontoa. Oikeudenmukaista on sentään se, että luonnon tuhoamisesta kärsii lähinnä vain sen aiheuttajat, ei alistetut ja vähäosaiset, kuten todellisuudessa. Tämä voi kuitenkin johtaa siihen, että ympäristöongelmat nähdään rajattuina ja siisteinä. Luonnon tuhoamisesta ei todellisuudessa kärsi vain tuhoaja, vaan ympäristöongelmien leviäminen on paljon monimutkaisempi prosessi kuin Maapallon jakautuminen kuolleisiin ja vehmaisiin alueisiin.

Prinsessa-animaatioelokuvan luonnon kaksijakoisuutta ja tyyliä representatiivista voidaan pitää vähemmän totuudellisenä tapana kuvata luontoa kuin realismi. Ei-realismi populaarikulttuurin kohdalla mielletään helposti keinotekoisuudeksi, epäluonnolliseksi ja myös valheelliseksi (ks. esim. Murphy 1995, 127; Lehtimäki 2010, 281; Whitley 2012, 75). Realistisuuden pyrkiminen oli animaatioelokuvan alkuaikoina itseisarvo, koska taidemuotoa kehitellessä realismin vaikutelman saavuttaminen oli vaikeaa. Nykyisin animaation realismi ei ole sen ainoa taiteellisen arvostuksen kriteeri, ja animaatio on mediumina mainio tilaisuus kokeilevuuteen. (Bordwell et al. 1993, 420.) Animaation tyyliä kuvauksella voidaan saavuttaa vaikutuksia, joita realistinen kuvaus ei niin helposti saa aikaan, kuten luontokokemuksen välittäminen. Markku Lehtimäki (2010, 283) uskoo, että realismia on korostettu, koska sen ajatellaan yhdistävän yleisö tehokkaammin luontoon. Realismi tarkoittaisi siis luonnon esittämistä ”sellaisena kuin se on”. Lehtimäki huomauttaa, että elävä, hyvin tehty ja uskottava luonnon kuvaus voi jäädä merkityksettömäksi, jos sitä ei sijoita sisään kiinnostavaan kertomukseen ja liitetä vetoaviin filosofisiin ja psykologisiin pohdintoihin (mt, 284). Näin Disneyn spekaakkelimainen luonto, jonka avulla hahmot pohtivat identiteettiään, voi tuntua läheisemmältä kuin luonto ”sellaisena kuin se on”.

Vaikka Disneyn prinsessa-animaatioiden luonnon kuvaus on keinotekoisesti polarisoitunut, ei voida jättää huomiotta sitä, että metsä kuvataan prinsessoille miellyttävänä, hauskana ja mahdollisuuksia antavana. Varsinkin Tähkähällä ja Meridalle metsä on tärkeä vastapaino turvallisuudessaan ja tuttuudessaan tukahduttavalla kodilla. Metsän vaarallisuus naiselle ei heidän kohdallaan enää liity niinkään konkreettisiin uhkiin kuten raiskaukseen, vaan enemmän itsensä kohtaamiseen ja sen kanssa elämiseen, että tuntemattomasta voi löytää yllättäviä asioita. Tämä voi kutsua myös yleisön helpommin kokemaan luontoa, koska se esitetään elokuvissa lapsille ja nuorille vapautumisen paikkana tai vähintäänkin paikkana, jossa on ystäviä ja turvaa. Tähkähän ensimmäinen kohtaaminen luonnon kanssa on spekaakkelia, mutta joka tapauksessa voimallinen aisti- ja identiteettikokemus (*Karkuteillä*, 29:10). Kiivetessään alas tornista, Tähkähä jää hetkeksi roikkumaan hiuksiensa varaan ennen kuin laskee varpaansa nurmikolle: kamera kuvaa maan tasalta Tähkähän paljaita jalkoja säkenöivän vihreässä nurmikossa. Yksityiskohtainen kuvaus varpaista ja sen jälkeen jalkapohjasta nurmella herättää yleisössäkin muiston ruohon tunnistelusta, jonka epäilemättä moni ottaa itsestään selvyytenä. Korostamalla jotain hyvin arkista siitä tehdään erityistä, jopa mullistavaa. Ruohikon jälkeen Tähkähä astuu vahingossa veteen ja hän ihastelee tunnetta, kun paljaat varpaat ovat kirkkaassa purosissa. Sitten hän makoilee nurmella ja hengittää maan tuoksua: ”Just smell the grass, the

dirt / Just like I dreamed they'd be / Just feel that summer breeze" (mt, 29:50). Tavalliseksi mielletyt asiat kuten ruoho ja maa-aines ovat Tähkäpäälle uusia ja merkityksellisiä. Tähkäpään ensimmäinen tornin ulkopuolinen kokemus on korosteisesti kokemus luonnosta, peruselementeistä, maasta, vedestä, ilmasta. Kokemusta kuvataan kosketuksen ja hajun kautta. Näkeminen jää ehkä sivuun, koska Tähkäpää on voinut katsella luontoa tornin ikkunasta. Maan pinnalle päästyään, hän käyttää aisteja, joihin tarvitaan läheisyyttä koetun kanssa. Peruselementtien kokemisestakin voi tehdä musikaalikohtauksen, vaikka kohtausta ei tietenkään käsittele vain ruohon ja kesätuulen ihastelua. Luonnon kokeminen liittyy Tähkäpäällä voimakkaasti vapauden kokemukseen. Hän jatkaa riemunsa ilmaisemista laululla:

For like the first time ever I'm completely free  
I could go running and racing  
And dancing and chasing  
And leaping and bounding  
Hair flying, heart pounding  
And splashing and reeling  
And finally feeling  
Now's when my life begins (*Karkuteillä*, 30:10)

Vapauden ja luonnon kokeminen sattuvat samaan hetkeen; jos tornin ulkopuolella olisi ollut kaupunki, epäilemättä se olisi ollut vapauden tarjoaja. Luonto on vapauden kannalta otollinen, koska se tarjoaa paljon tilaa liikkeelle. Niin Tähkäpääkin kuvailee kaikkia mahdollisuuksiaan liikkua nyt, kun on päässyt tilaan, jota eivät rajoita seinät ja katto. Hän voi juosta, tanssia, hyppiä, pyöriä ja roiskia. Laulun aikana Tähkäpää juokseekin aukealta toiselle ja ihastelee avaruutta ympärillään, vaikka ympäristön kuvauksessa ei käytetä yhtä laajoja näkymiä kuin *Urheassa*. Tärkeämpää kuin konkreettisen tilan kokemuksen välittäminen, ovat Tähkäpään tunteet, jotka tulkitaan laulun sanojen lisäksi hänen ilmeistään ja nonverbaalisesta ilmaisustaan. Välittääkseen ne, kameran on oltava lähellä hahmoa. Tähkäpään vapautumista ei kuvata käyttämällä hyväksi kameran liikettä, vaan hahmon olemusta. Tähkäpään vapauden kokemukseen kuuluu kuitenkin ristiriita sen kanssa, että hän kokee tottelemattomuuden äitiään kohtaan tuskallisena. Ensiriemun jälkeen Tähkäpään olotilat vaihtelevat montaasina ilon ja syyllisyyden välillä: metsä tarjoaa mahdollisuuksia leikkiin ja hauskanpitoon, mutta rajoitteiden poistuminen on myös pelottavaa ja ahdistavaa (*Karkuteillä*, 30:45).

Myös *Urhean* epärealistinen luontokuvaus pyrkii välittämään Meridan kokemuksen ja identiteetin tehokkaasti. Laulu "Touch the Sky" on kielikuvissaan kliseinen ja kuvasto mahtipontista, mutta kameratyö, värimaailma ja mahdollinen hahmon kokemukseen samaistuminen tekevät kohtauksesta voimallisen. Tarkoituksena ei ole välittää realistista kuvaa Skotlannin luon-

nosta ja siellä elämisestä, vaan kertoa tarina itseään etsivästä poikatyöstä. Jeffrey Theis (2009, 106) toteaaakin kohdalla, että luontokuvaus ei välttämättä paljasta paljoa luonnosta itsestään, vaan lopulta enemmän hahmojen mielestä ja hahmoihin liitettävästä tunnelmasta. Tilat koetaan hyvin erilaisilla henkilökohtaisilla tavoilla, ja hahmon rooli osana kokonaisuutta muokkaa kokemusta metsästä. Animaatioelokuvan tyylitelty ja polarisoitunut luonto voi olla siis tehokas välittämään kokemuksen luonnosta, varsinkin jos tuohon kokemukseen liittyy identiteettikamppailua, jonka välittämiseen luonnon tarjoamat vertaukset ovat hyödyllisiä. Realistinen luontokuvaus voi antaa totuudenmukaisemman kuvan luonnosta, mutta se ei välttämättä vielä herätä reaktioita luontoa kohtaan tai kuvaa kenenkään luontokokemusta.

*Lumikki*, *Prinsessa Ruusunen*, *Kaksin karkuteillä* ja *Urhea* eivät eksplisiittisesti ota aiheeseen luontosuhteen käsittelyä, vaikka luonto onkin niissä keskeisimpänä ympäristönä ja ne käyttävät runsaasti hyväksi luonnon esittämisen ja siihen liitettyjen merkitysten traditioita. *Urhea* ja *Kaksin karkuteillä* eivät osoita olevansa reaktioita ympäristöajatteluun, toisin kuin niiden voi ajatella olevan reaktioita feministiseen ja satujen saamaan kritiikkiin. Vanhempien ja uudempien elokuvien välillä kuitenkin näkyy muutos luontokokemuksen kuvauksessa. Tähtäpään ja Meridan suhde luontoon kuvataan klassisen kauden prinsessoihin verrattuna vuorovaikutteisemmaksi kahdella tavalla. Konkreettisella tasolla hahmot ja luonto ovat fyysisessä kontaktissa eri tavalla kuin *Lumikissa* ja *Prinsessa Ruusussa*. Oksat ja lehdet osuvat Meridaan, hän kastuu vedessä ja hänen vaatteensa ovat likaiset ja revityt metsässä olon jälkeen (*Urhea*, 28:00; 53:43; 28:08). Tähtäpään varpaat nauttivat ruhosta ja puron vedestä, hiukset jäävät kiinni kaatuneeseen puuhun ja hän on hukkaa (*Karkuteillä*, 1:10:01; 46:03). Vesikohtauksien elävyyttä voi verrata *Prinsessa Ruusunen* osioon, jossa Filip on pudonnut hevosensa selästä veteen (*Ruusunen*, 24:15). Itse putoamista ei kuvata, vaan kuuluu vain loiskahdus, ja Filip näytetään istumassa purossa. Filip ei ole prinsessa, mutta hän toimii tässä asiassa vakuuttavampana vertailukohtana Tähtäpäälle ja Meridalle, koska Ruusunen fyysinen kosketus luontoon on elokuvassa niin vähäistä. *Lumikissa* ja *Prinsessa Ruusussa* hahmot ikään kuin liukuvat metsässä kasvielementtien välistä, kuin ihmiset pahvisten teatterilavasteiden lomassa (esim. *Ruusunen*, 24:00; 24:50). Vaikutelma on seurausta ajan animaatiotekniikasta: kuvan eri osiot piirrettiin omille kalvoilleen, jotka sitten kuvattiin päällekkäin. Tällä saatiin kuvaan syvyyden tuntu, mutta samalla tavalla se ei luo illuusiota kolmiulotteisessa tilassa liikkumisesta ja sen kanssa vuorovaikuttamisesta kuin nykytekniikalla tehdyissä animaatioissa. Elokuviissa *Kaksin karkuteillä* ja *Urhea* käytössä oleva CGI-tekniikka (*computer-*

*generatedimagery*) mahdollistaa yksityiskohtaisemman työjäljen pienemmällä taloudellisella panoksella.

Olisi kuitenkin historiatonta tulkita 1900-luvun alkupuolen ja 2010-luvun elokuvia pelkästään niiden teknisten edellytysten perusteella. Aikansa animaatioihin, jotka vielä harvemmin olivat kokopitkiä, verrattuna *Lumikki* on valtava taidonnäyte ja sen toteuttamiseksi kehiteltiin monia teknisiä uudistuksia. *Prinsessa Ruusunen* oli tuotannossa kuusi vuotta, ja sen budjetti oli aikanaan poikkeuksellisen suuri. Silti tuotannon loppuvaiheessa jouduttiin turvautumaan Xerox-tekniikkaan (innovaatio sekin aikanaan), joka nopeutti työskentelyä, mutta työnjäljestä tuli vähemmän viimeisteltyä ja pikkutarkkaa. Tämä kertoo siitä, kuinka työläs prosessi kokopitkän piirretyn animaatioelokuvan tekeminen oli. Ja se on edelleen. Elokuva ylipäänsä on kallis ja työläs toteutettava, ja teknisten ja taloudellisten reunaehtojen huomioon ottaminen on eri tavalla tärkeää kuin vaikkapa kirjallisuuden tulkitsemisessä. Kolmiulotteisuuden tai kosketuksen vahvempi illuusio ei siis itsessään välttämättä kerro vuorovaikutteisemmasta suhteesta luontoon. On myös tärkeää tarkastella sitä, millaisia merkityksiä vuorovaikutukselle annetaan. Konkreettisesti vuorovaikutteisin kohtaaminen luonnon kanssa on Lumikille hetki, kun hän pakenee metsästäjää ja metsä ”hyökkää” hänen kimppuunsa (*Lumikki*, 8:58). Filip on läheisimmin tekemisissä luonnon kanssa silloin, kun Pahatar on taikonut hänen esteekseen mustat piikikäärät ruusunvarret, jotka tarrautuvat Filippiin ja hänen on hakattava ne miekallaan pois tieltään (*Ruusunen*, 1:07:30). Luonto on siis klassisen kauden prinsessaelokuvissa pelottava, kun sen kanssa joudutaan liian läheiseen kosketukseen. Meridalle ja Tähtäpäälle luonto on ympäristö, joka on enemmän hauska ja samaistuttava kuin pelottava ja vaarallinen, vaikka tämäkin puoli uudemmissa elokuvissa on. Vuorovaikutteisuus toisaalta kääntyy pääläelleen, jos verrataan prinsessojen suhdetta eläimiin. Lumikki ja Ruusunen ovat läheisesti tekemisissä eläinten kanssa ja niistä prinsessat saavatkin seuraa ja tukea (esim. *Lumikki*, 11:06; *Ruusunen*, 26:05). Meridan ja Tähtäpään eläinseura on leikattu minimiin: Meridalla on hevosensa Angus ja Tähtäpäällä kameleontti Pascal ja apua saadaan myös Maximus-hevoselta. Mielenkiintoista myös on, että Angus, Pascal ja Maximus ovat domestikoituja eläimiä, kun taas Lumikin ja Ruusunen eläinystävät elävät villinä metsässä.

Vuorovaikutteisemmaksi suhde luontoon on muuttunut myös psykologisemmalla tasolla. Tähtäpään varpaat nurmella ja vedessä ovat tapa kuvata hänen vapautumisen kokemustaan, ja Merida kulkee luonnossa, koska kokee ratsastuksen, vuorikiipeilyn ja tuulen tuiverruksen hiuksissaan kotoisaksi. Konkreettinen luonnon kuvaus, yksityiskohtaisuus ja vuorovaikutteisuus hahmojen kanssa voivat olla pelkästään seurausta animaatiotekniikan kehityksen tarjoa-

mista mahdollisuuksista. Metsän muuttuminen hauskaksi ja vapauttavaksi paikaksi tytöille kielii kuitenkin muuttuneista asenteista. Metsä, säännötön ja epävarma välitila, ei ole enää vaaran paikka prinsessoille. Eikä sitä myöskään liitetään naiseen halventavassa ja negatiivisessa mielessä: epämääräisyys, kaaos ja rationaalisuuden puute, jotka on liitetty luontoon ja feminiinisyyteen, eivät enää ole naiselle ainut tapa samaistua luontoon. Tai kyseisiin ominaisuuksiin voidaan samaistua voimaannuttavalla tavalla, koska ne mahdollistavat vapauden ja muutoksen, jonka kontrolloivampi ja rajoja rakentavampi asenne tukahduttaisi. Tämä ei tarkoita, että naispuolisten hahmojen olisi otettava perinteisen feminiiniset ominaisuudet omakseen ja rakennettava positiiviseksi koettu identiteetti pelkästään niiden avulla. Muutkin vaihtoehdot ovat mahdollisia, kuten ottaa Meridan tavoin omakseen maskuliiniseksi mielletyt toimet ja ympäristöt. Naisen ei enää tarvitse kuulua tai samaistua domestikoituun luontoon, vaan nainen voi olla kesyttämätön. Muutos näkyy myös siinä, että uudemmissa elokuvissa työllä on mahdollisuus vapaampaan liikkumiseen<sup>28</sup> ja hän pärjää itsenäisemmin. Lumikki ja Ruusunen liikkuvat metsässä usein saattajan kanssa ja he odottavat paikallaan, fyysisesti ja henkisesti, pelastajaansa. Sen sijaan Tähkää ja Merida hakevat keinoja laajentaa piiriä, jossa heidän on mahdollista liikkua, ja heille myös suodaan se.

## 6.2 Disney-prinsessan feministisyys

Walt Disney Company ei ole voinut jättää huomiotta 1970-luvulta lähtenyttä ja voimistunutta kritiikkiä sen tavasta kuvata naiset ja naisten ja miesten väliset suhteet. Yhtiö on 2010-luvulla luopunut tietyistä perinteiseksi muodostuneista asetelmista, kuten miehen apua odottavasti prinsessasta ja romanssin keskeisyydestä. *Urheassa* ja yhtiön kahdessa uusimmassa animaatioissa, *Frozenissa* ja *Vaianassa* tärkeimpien naispuolisten hahmojen tarina ei johda romanttiseen suhteeseen, paitsi *Frozenissa* Annalla, jonka tarina on kuitenkin siinä poikkeuksellinen, että hän ei päädy yhteen ensimmäisen miesehdokkaan kanssa. Annaa ennen Disneyn naiset ovat saaneet olla kiinnostuneita vain yhdestä miehestä elokuvan aikana. Naispuoliset hahmot ovat myös saaneet enemmän itsenäisyyttä ja liikkumisvapautta. Lisäksi naispuolisia pahiksia ei ole nähty. *Frozenissa* ja *Vaianassa* ei oikeastaan ole konventionaalisessa mielessä absoluuttista paha edustavia hahmoja, vaan tuhoa aikaansaavien Elsan ja Te Kān aggressio on käsitelty ymmärrettäväksi ja osittain oikeutetuksi. Muutos elokuvien suurissa linjoissa ei vielä kerro kaikkea, mitä teoksissa tapahtuu, ja olen pyrkinyt tarkastelemaan prinsessa-animaatioita yksityiskohtaisemmin. Se, määritelläänkö *Lumikki*, *Prinsessa Ruusunen*, *Kaksin*

---

<sup>28</sup> Liikkumisen vaarallisuuden sukupuolittuneisuudesta ks. Domosh et al. 2001, luku 4 ja Solnit 2001, luku 14.



*karkuteilla* ja *Urhea* feministisiksi elokuviksi, riippuu siitä, mitä feministisen elokuvan ajatellaan tarkoittavan. Seuraavaksi kokoon, mitä se minun mielestäni tarkoittaa.

Ensinnäkin, feministisyys ei ole yksinkertaisesti saavutettavissa. Naisten elämän ja kokemusten kuvaaminen, tekeminen naisista keskeisiä hahmoja tai tekeminen naisista aktiivisia ja määrätietoisia hahmoja eivät tee elokuvasta automaattisesti feminististä, vaikka tiedostankin, että historiallisesti nämä ovat olleet elokuvan, niin kuin muiden taiteenlajien kohdalla, tärkeitä virstanpylväitä. 2010-luvulla ne eivät riitä, vaan ajattelen, että pitäisi olla itsestään selvää, että naisten elämä ja kokemukset ovat kiinnostavia aiheita ja heistä voi tehdä teoksen keskeisen hahmon ja hahmoina heidän ei tarvitse olla passiivisia ja muiden määriteltävissä. Naiset keskiöön nostavat elokuvat voivat myös kuvata hahmonsa halventavassa tai kyseenalaisessa valossa. Esimerkiksi harva määritteli *Lumikin* tai *Prinsessa Ruususen* feministiseksi, vaikka niiden keskeisimmät hahmot ovat naispuolisia. Lisäksi elokuvat, joissa naispuoliset hahmot eivät ole keskiössä tai jossa kuvataan miehille tyypillisempiä kokemuksia voivat myös olla feministisiä. Näin esimerkiksi Disneyn *Autot (Cars, 2006)* voi olla feministinen, vaikka siinä kuvataan perinteisesti maskuliiniseksi miellettyä maailmaa ja hahmot ovat enimmäkseen miehiä.

Toiseksi, feministinen elokuva ei ole aina jotain yhtä ja samaa, vaan hyvin erilaiset elokuvat voivat olla feministisiä. Yksinkertaistavan lähestymistavan vastustaminen näkyy myös siinä, että käsitykseni mukaan elokuva voi samaan aikaan olla toisilta osiltaan feministinen ja toisilta taas ei. Siten tutkielmassa käsitellyt elokuvat voivat olla feministisestä näkökulmasta katsottuna ongelmallisia ja ansioituneita. Ristiriitaisuuden voi nähdä kuuluvan oleellisesti viihteen ja populaarikulttuurin luonteeseen. Populaarikulttuurista kirjoittava Ryan Britt (2015, 14; 15) ohjeistaa ottamaan populaareissa teoksissa hyvän huonon kanssa, koska molempia tulee olemaan. Hänen mielestään olisi ahdasmielistä ja sokeaa tuomita kaikki teoksissa, jos niissä on jotain rasistista tai seksististä. Teokset, joiden olemassaolo oikeutetaan niiden kaupallisen menestyksellä, ovat usein pakotettuja alistumaan rahoittajien ideologisiin näkemyksiin, jotka eivät välttämättä ole konventioita ja vallalla olevia käsityksiä haastavia. Brittin kehoitus tuntuu paikoittain houkuttelevalta. Mitä jos teoksien feministisyyteen ei suhtautuisi tinkimättömästi, vaan tarkastelisi maailmaa optimistisemmasta näkökulmasta? Välillä tuntuisi hauskalta ajatella, että useammat teokset ovat vaikkapa sukupuolenkuvauksessa, jos eivät välttämättä edistyksellisiä, niin ainakin edes ajassaan kiinni.

Feministisyyden määrittelemisen ja teoksen luokitteluun feministiseksi on lopulta näkökulmakysymys, jossa vaikuttaa esimerkiksi näkökulman ottajan valinta optimistisuuden ja pessimismin välillä. Britt (2015, 15–16; 18; 19) tutkailee elokuvaa *Barbarella* (*Barbarella – Queen of the Galaxy*, 1968), jonka seksistisyyden hän tiedostaa, mutta valitsee kiinnittää huomiota myös siihen, että elokuvassa on voimakas naishahmo, joka liikuttaa toiminnallaan juonta eteenpäin, mikä on 1960-luvulla elokuvissa ja erityisesti scifissä epätyypillistä.<sup>29</sup> Itse olen taipuvaisempi näkemään taideteokset kriittisemmästä kulmasta niiden puutteiden kautta. Feministisen ajattelun voisi siis jakaa optimistisempaan ja pessimistisempään lajiin. Optimistisemmat feministit ovat hieman kuin Tähkää: hyväntuulisia, ihmisten parempiin aikomuksiin uskovia ja pyytävät vähän. Pieniä virheitä vastaan voidaan nostaa lempeää ääntä, mutta status quohon ei näytetä koskevan. Tähkääkin voi oppia pitämään puolensa, mutta hän ei ole maailmaa muuttava kapinallinen. Tähkää valitsee kiinnittää huomiota hyviin puoliin eikä kajoa epäoikeudenmukaisiin rakenteisiin. Tähkää on feministi, jota patriarkaatti voi sietää. Kritisoidessaan elokuvan *Ikuisesti sinun* (*Ever After: A Cinderella Story*, 1998) feministisyyden kapeutta, Christy Williams (2010, 101) kiinnittää huomiota juuri siihen, että feminismistä voidaan räätälöidä versio, joka ei haasta epäoikeudenmukaisia rakenteita, mutta jonka voidaan esittää olevan naisille voimaannuttavaa:

*Ever After* assumes a feminist stance but offers a mass-mediated idea of feminism where individual women can be strong and achieve equality through personal actions that do not, however, challenge or change the underlying patriarchal structure of society (mt, 101).

Williamsista tällainen feminismi on yksinkertaistettua eikä sen ole tarkoituksaan koskettaa yhteiskunnallista tasoa. Yleisön halutaan kiinnittävän huomioita keskiössä oleviin voimakkaisiin naisiin, jotka osoittavat, että jokainen voi voittaa henkilökohtaisen elämänsä haasteet. Tähkään feminismi on helposti osoitettavaa ja helposti nieltävää, koska sen ei ole tarkoituksaan koskettaa elokuvan tai todellisuuden rakenteita. Kun sanon, että *Ikuisesti sinun* -elokuvan feminismi ”esittää olevansa naisille voimaannuttavaa”, en halua väittää, että elokuva ei voisi olla naisille voimaannuttava, ainoastaan, että se, minkä se esittää naisille voimaannuttavana, on ongelmallista. Sama pätee myös Disneyn prinsessa-animaatioihin. En voi määrittää yleisön jäsenten katsomiskokemusta, vaan osoittaa ongelmalliset kohdat, jotka on pyritty ehkä

<sup>29</sup> En yhdy Brittin tulkintaan siitä, että *Barbarella* liikuttaisi toiminnallaan juonta eteenpäin: hahmo päätyy tilanteisiin itse juuri vaikuttamatta asiaan ja osan ajasta ratkaisee ongelmat, mutta vielä useammin odottaa, että joku auttaa hänet niistä pois. Sen sijaan pidän elokuvan naisen seksuaalisuuden kuvausta edistyksellisenä. Useammasa kohtauksessa *Barbarella* osoittaa, että hänen seksuaalisuutensa ei ole miesten hallittavissa, vaan ylittää heidän asettamansa rajat sille. Näin esimerkiksi kun hän rikkoo tiedemies Durand Durandin rakentaman koneen, jonka on tarkoitus antaa niin paljon nautintoa, että siihen kuolee: *Barbarellan* kyltymätön himo laittaa koneen kovalle rasitukselle, ja se hajoaa.

peittämään feministiseksi naamioidulla otteella. Meridan kapina kumpuaa itsekkäistä motiiveista, mutta muuttuu yhteiskunnallisemmaksi (ja feministiseksi). Ylipäänsä *Urheassa* ongelmia lähestytään puutteiden kautta, tuomalla ne esiin ja osoittamalla syytöksiä valtaapitäviin. Meridan feminismi on Tähtäpäästä vihaisempaa, äänekkäämpää ja vaativampaa. Muutosta vaaditaan yhteisön tasolla, ei vain yksittäisissä ihmissuhteissa. Pidän *Kaksin karkuteillä* -elokuvan yksinkertaistettua feminismiä ongelmallisena, ja Meridan vallankumoukseen herättely on kärsimättömämmälle vetoavampaa, mutta mistä tietää, millaista perustuksia murtavaa työtä Tähtäpääänkin feminismi saa koko ajan aikaan.

Kolmanneksi, feminististä elokuvasta ei tule tekemällä naispuolisista päähenkilöistä ”miesmäisiä” tai korostamalla, että naiset kykenevät ”siihen, mihin miehetkin”. Bridget Whelan (2012, 29) kritisoikin sitä, että feministisyys saavutettaisiin vain vaihtamalla prinsessahahmojen ominaisuudet feminiinisistä maskuliiniseksi. Hänestä edistyksellinen prinsessahahmo ei kiellä feminiinisiä ominaisuuksia, vaan yhdistelee: prinsessa on myötätuntoinen (perinteinen feminiininen piirre) ja määrätietoinen (perinteinen maskuliininen piirre). Tuloksena ei ole ”*hero in drag*”, vaan uudenlainen sankaritar ja prinsessa. Myös Karlyn Crowley ja John Pennington (2010, 301; 307) näkevät, että sukupuolten tasa-arvoinen tai voimaannuttava kuvaus ei voi olla vain sitä, että teokseen lisätään keskiöön toiminnallinen naishahmo. Sukupuolen käsittelyn olisi muunnettavaa tarinaa syvällisesti ja sen eri tasoilla. He korostavatkin temaattista ja rakenteellista uudelleenkirjoittamista adaptaatioissa. Crowley ja Pennington (2010, 304) kritisoivat myös valtasuhteiden kuvaamista ja käsittelyä monissa feministiseksi itsensä julistavissa teoksissa yksinkertaistavaksi. Poikatyttöhahmona Merida on feministinen, mutta ei siksi, että hän vain osoittaisi, että naisetkin voivat ratsastaa kovaa vauhtia, ampua jousella ja kiipeillä vuorilla. Sen osoittaminen on tärkeää, mutta yksin tällainen käsitys naiseudesta vain vahvistaa sitä, että länsimaisessa kulttuurissa maskuliiniset ominaisuudet edelleen arvotetaan feminiinisiä korkeammalle. Poikatyttöhahmon kohdalla tämä näkyy siinä, että vaikka tytön samaistuminen odotusten vastaisesti maskuliinisiin ominaisuuksiin on hyväksyttävää, ja poikatyttöhahmoja näkyy koko lasten kulttuurissa enemmän, tyttöpoikahahmot ovat edelleen harvinaisia ja heidän kuvauksen tabu. Sari Miettinen (2016) uskoo, että se johtuu siitä, että miehelle on suurempi rikkomus samaistua feminiinisiin ominaisuuksiin kuin naiselle maskuliinisiin. Joillekin feminiinisyys tarkoittaa edelleen arvonalennusta, kun taas maskuliinisenä nainen arvotettaisiin korkeammalle.

Tämä ei poista sitä, että tytöille on annettava malleja, jonka kautta he ymmärtävät, että on sallittua haluta ampua jousella, kiipeillä vuorilla ja olla menemättä naimisiin. Poikatyttöhah-

mot eivät ole ongelma, vaan tarpeellinen lisä prinsessasatuihin. Mutta on muistettava, että avioliitosta, perheestä, hoivaamisesta tai domestikoidusta luonnosta haaveileminen tai niihin samaistuminen eivät ole itsessään tuomittavaa ja niistäkin on tärkeää tehdä elokuvia. Se, että Lumikki ei ole feministinen prinsessa ja Merida on, ei johdu siitä, että feminiinisyyteen tai maskuliinisuuteen samaistuminen olisi huonompi tai parempi. Sen sijaan olisi tarkasteltava teosta kokonaisuutena ja millaisena feminiiniset ja maskuliiniset ominaisuudet näyttäytyvät. *Lumikissa* Kuningatar on aktiivinen, neuvokas, hänellä on tietoa ja valtaa, mutta hänet kuvataan moraalittomana ja tuhoisana ympäristölleen. Hyvä nainen elokuvassa kuvataan alistuvaksi ja ainoastaan kodinpiiristä kiinnostuneeksi. Tällainen mustavalkoinen asetelma tekee elokuvasta feministisestä näkökulmasta ongelmallisen. Sen sijaan *Urheassa* toiminnallisen ja päättäväisen Meridan on opittava pysähtymään, kuuntelemaan ja ottamaan muiden näkökulmat huomioon. Kuunteleminen ja huomioon ottaminen ei *Urhean* kohdalla kuitenkaan tarkoita, että Meridan olisi kiellettävä omat tarpeensa ja hiljennettävä oma tahtonsa ja äänensä, vaan Elinorin, hoivaavan ja hallitun naisen, on vastavuoroisesti kuunneltava Meridaa. Elokuvassa kiinnostavalla tavalla osoitetaan, että tärkeää ei ole vain yksilölle löytää äänensä, vaan että yhteisö myös herää kuulemaan sitä.

Neljänneksi, feministinen elokuva ei ole yhden hierarkian vaihtamista toiseen. Elokuvasta ei siis tule feminististä vain arvottamalla feminiiniset ja naisiin liitetyt ominaisuudet maskuliinisia ja miehiin liitettäviä paremmiksi. Tällaisen hierarkian mukaan Merida ei voisi olla feministinen prinsessa, koska hän ei samaistu feminiinisiksi miellettyihin piirteisiin ja kiinnostuksenkohteisiin. Tähtäpäätä ei ole feministinen siksi, että hän edustaa perinteisempää tapaa olla tyttö ja nainen kuin Merida. *Kaksin karkuteillä* on tärkeä feministisistä näkökulmasta, koska se kuvaa alistetussa asemassa eläneen ja itsensä häivyttämiseen opetetun tytön voimaantumista. Tähtäpäätä edustaa siis monella tapaa perinteiseen feminiinisyyteen kasvatettua kilttiä tyttöä, joka ei osaa pitää puoliaan eikä usko omaan pärjäämiseensä. Elokuva voi olla joiltain osin yksinkertaistava ja naiskuvassaan edelleen mustavalkoinen, mutta Tähtäpäällä on tärkeä osa prinsessojen hahmokavalkadissa. Kiltteys, ystävällisyys ja herttaisuus tekevät hänestä aluksi helpon uhrin huonolle kohtelulle, mutta hän osoittaa, että alistetun ei tarvitse jäädä siihen rooliin, vaan näiden ominaisuuksien rinnalla tyttö voi myös pitää puolensa ja hallita elämänsä.

Lisäksi on pidettävä mielessä ristiriitaisuus, joka liittyy kaikkeen olemiseen: ihmiset eivät ole joko feminiinisiä tai maskuliinisia. Merida kuvataan *Urheassa* usein itsenäisenä ja pärjäävänä, mutta välillä hän on peloissaan ja tarvitsee apua ja lohdutusta. Tähtäpäätä on usein liian kiltti ja

helposti höynäytettävissä, mutta tiukan paikan tullen hän on kekseliäs ja määrätietoinen. Feministiset hahmot on kirjoitettu ristiriitaisiksi, koska kukaan ei edusta vain yhdenlaisia ominaisuuksia. Yksinkertaisimmillaan tämä näkyy siinä, että tyttöjen on nykyään sallittua Disneyn animaatioissa osallistua toimiin ja harrastuksiin, jotka on pitkään mielletty pojille ja miehille kuuluviksi. Merida kiipeilee ja ampuu jousella, Tähtäpää pelaa shakkia ja kartoittaa tähtiä. Olisi kiinnostavaa tarkastella, onko poikahahmoille sallittua samanlainen toimintojen ja harrastusten rajojen rikkoutuminen. Nopeasti vilkaistuna ei näytä tältä: *Urheassa* lordi Dingwalin poika ei ole kahden muun kosijan tapaan ansioitunut soturi, mutta erilaisen positiivisen pojan mallin sijaan hänet esitetään naurettavana. Tytön on sallittua olla kiinnostunut jousiammunnasta, mutta poika, joka ei ole, näyttäytyy normin rikkojana negatiivisessa valossa. Tämä osoittaa poikatyttö- ja tyttöpoikahahmojen eriarvoisen aseman.

Viidenneksi, feministinen elokuva on yksilöllisyyden korostamisen sijaan dialoginen ja kuvaa todellisuutta sen eri puolien vuorovaikutuksen kautta. Whelanille (2012, 28) feministinen prinsessahahmo neuvottelee binaarien ja stereotyyppien välillä. Crowleysta ja Penningtonista (2010, 304) feministisissä teksteissä vallasta neuvotellaan, vaikka viiva hallitun ja hallitsijan välillä näyttäisi alussa olevan selkeästi vedetty. Tässä mielessä *Urhea* on feministinen elokuva. Se ei esitä, että onni ja harmonia saavutetaan poissulkevien dikotomioiden kautta, vaan monimutkaisemman yhteispelin. Toisaalta *Urheassakin* on yksilön pärjäämistä korostava puolensa. Meridan saama oppi on, että kohtaloaan voi muuttaa ja elämästään rakentaa sellaisen kuin haluaa. Vaikka toimijuuden saavuttaminen omassa elämässään on positiivista, yksilö ei todellisuudessa voi rakentaa elämäänsä tyhjästä, vaan yhteisön asettamat puitteet monella tapaa rajoittavat sitä, millaiseksi oman elämänsä voi tehdä. Niinpä Meridan pohdiskelut *Urhean* lopussa ovat hieman liian optimistisia.

Kuudenneksi, elokuvasta ei tee feminististä tietyn muodon nostaminen etusijalle. Eli konventionaalinen viihde-elokuvakin voi olla feministinen. Kuten edellä on käyty läpi, feministiset tutkijat ovat usein asettaneet arvostettuun asemaan kokeelliset ja muodoltaan haastavat tekstit (ks. Crowley et al. 2010, 302; Morris 1997, 167–168.) Tämä on kyseenalaistettu ja populaari-teoksien uskotaan myös voivan olla feministisiä (Morris 1997, 197, 225). Pam Morris (mt, 225) huomauttaa, että muodonkin kohdalla feministien tulisi välttää yhden hierarkian vaihtamista toiseen, vaan sen sijaan kannustaa siihen, että monenlaiset tekstit voivat olla feministisiä. Olen pyrkinyt tarkastelemaan elokuvia *Kaksin karkuteillä* ja *Urhea* niin, että niiden feministisyys on kaikesta huolimatta mahdollista. Kaupalliseen menestykseen pyrkivien elokuvien on tapana enemmän seurata aikaansa hieman jäljessä kuin haastaa ja saada yleisö näkemään

käsitellyt aiheet uudessa valossa. Se, että Disneynkin on otettava huomioon feministinen kritiikki ja esimerkiksi sukupuolen representointi, kertoo positiivisella tavalla feministisen ajattelun ja kritiikin kohteena olevien epäkohtien tiedostamisen valtavirtaistumisesta. Se kuitenkin myös tarkoittaa usein, että muutokset tavoissa esittää asiat tapahtuvat vasta, kun se koetaan yleisön rahojen saamisen kannalta turvallisiksi. Tästä kertoo esimerkiksi se, että muun kuin heteroseksuaalisten suhteiden kuvaus on Disneyn elokuvissa edelleen mahdotonta.

Vaikka tulkintani feministisyyden onnistumisesta Disneyn elokuvissa on näkökulmani takia jyrkkä ja pessimistinen, en kuvittele, että se kertoisi koko totuuden feminismiin ja feministisen taiteen epäonnistumisesta tai onnistumisesta. Kiinnostavalla tavalla osa tutkijoista ehdottaa myös, että feministisistä näkökulmista ongelmalliset tekstit ovat tarpeellisia, koska ne haastavat miettimään, mitä esimerkiksi sukupuolen representoinnista ajattelee. Haase (2004, 6; 27) ehdottaa, että hahmot, joihin on vaikea samaistua, joihin on haluton samaistumaan ja joita on vaikea ihailla, voivat olla tehokkaita kannustimia yleisölle pohtia omaa suhdetta naiseuteen ja sen esittämiseen. Satujen lukijat ja katsojat, olivat he lapsia tai aikuisia, eivät ole tarinoiden passiivisia uhreja. He eivät ole pakotettuja mieltämään sankarittaria malleiksi, itselleen tai muille, vaan niitä voi käyttää alustana omalle pohdinnalle. Tästä Britt puhuu kuvatessaan reaktiotaan *Barbarellan* katsomiseen nuorena:

Because it was so imperfect and so odd and full of stuff I didn't understand, it was more of a challenge, and it required me to pay attention, and think about life in ways I never had before. A woman could run the show, a blind man could fly, and maybe the astronaut you're trying to rescue will turn out to be an asshole. [...] *Barbarella* is exactly like a short story by Margaret Atwood appearing in an issue of *Playboy*, a mixed message that requires the individual to parse out the good from the bad, the low-hanging fruit from the potential for intellectual and emotional growth.<sup>30</sup> (Britt 2015, 19, kurssiivi alkuperäinen.)

*Barbarellan* (Jane Fonda) hahmo erosi Brittin näkemistä scifisankareista, koska he olivat tyyppillisesti miehiä, ja se hämmensi hänet pohtimaan sukupuolta ja sci-fiä genrenä. Koska elokuva on niin ristiriitainen ja tuntuu sanovan vastakkaisia asioita (nainen on seksiobjekti, nainen on itsenäinen toimija), sen pariin on pysähdyttävä miettimään, mitä siitä oikeastaan ajattelee.

Tavallaan samanlainen kokemus ajoi minut valitsemaan tämän aiheen: monet Disneyn elokuvat kuvaavat kutsuvilta näyttäviä tyttöjen seikkailuja, joihin haluaisin osallistua ja samaan aikaan elokuvissa on jotain todella häiritsevää. Tämän ristiriidan selvittäminen tuntuu tärkeältä, varsinkin, kun otetaan huomioon, kuinka monet ovat eläneet ja elävät Disneyn elokuvien

---

<sup>30</sup> Brittin *Barbarellan* ja Atwoodin novellin vertaamista ei tule ottaa kirjaimellisesti. Hän ei rinnasta niitä sisällöllisesti, vaan viittaa siihen, kuinka sci-fi- ja fantasiatarinoita julkaistiin ennen pääasiassa ”roskalehdissä” riippumatta niiden taidokkuudesta ja sisällöstä (Britt 2015, 14).

vaikutuspiirissä. Vaikka suhtaudun Brittin huomioon ristiriitaisten teosten tärkeydestä varauksella – kaikki eivät ehkä ole katsoneet *Barbarellaa* hyvillään sen herättämistä ristiriidoista, vaan enemmän hämillään ja ahdistuneena – yhdyn näkemykseen ristiriitaisten teosten merkityksellisyydestä ajattelulle. En esimerkiksi haluaisi, että tämän alaluvun listausta feministisen elokuvan piirteistä alettaisiin käyttää jotenkin ohjelmallisesti tai oppikirjamaisesti perustana, jolta tuotettaisiin ”hyväksyttäviä” feministisiä elokuvia. Lopputulokset eivät välttämättä olisi yhtään vähemmän kankeita feministisyydessään kuin osa Disneyn yrityksistä. Ajattelun ja taiteen tekemisen vapaus ovat mahdollistaneet feminismin synnyn ja kehittymisen enkä usko, että niiden vapauden rajoittaminen on se, miten maailmasta saadaan oikeudenmukaisempi paikka. Vaikka tuntuisi houkuttelevalta päättää, mitä yleisöt, varsinkin nuoret, saavat katsoa, en voi päättää kenenkään puolesta, mitä hän katsomastaan oppii.

On kuitenkin kolmella tavalla ongelmallista ajatella, että vaikka Britt saattoi kokea *Barbarellan* katsomisen mullistavaksi, muutkin kokisivat verrattavissa tapauksissa niin. Ensimmäinen liittyy valintaani verrata *Barbarellan* katsomista Disneyn animaatioiden katsomiseen. *Barbarella* muutti Brittin ajattelua, koska se rikkoi hänen siihen asti tekemiään sukupuoliodotuksia. Disneyn elokuvien ongelmana on, että ne eivät riko. Siksi niiden luokittelemisen elokuviksi, jotka haastavat häiritsevyydessään yleisön ajattelua, on naiivi. Näin Brittkään ei tee, mutta hän ei ota huomioon, ja tämä on toinen ongelmallinen kohta, häiritsevyydestä herääviä ja mahdollisesti pitkäaikaiseksi jääviä negatiivisia tunteita. Britt ei pohdi asemaansa mieskatsojana ja miten se saattaa vaikuttaa hänen kokemukseensa.<sup>31</sup> Naisiin samaistumattomalle Jane Fondan tapa olla nainen herättää osittain erilaisia ajatuksia kuin naiseksi identifioituneelle. Lisäksi Brittin, tai Haasen, tarve pohtia sukupuolta sen ongelmallisten esitystapojen kohdalla seuraa todennäköisesti jo olemassa olevasta kiinnostuksesta aihetta kohtaan. Yleisön jäsenille, joilla ei ole motivaatiota pohtia näkemiensä elokuvien representaation tapoja, pohdinnat saatavat hyvinkin jäädä tekemättä. Britt ja Haase kuitenkin tuovat esiin sen, että myös elokuvan katsojalla on vastuuta siitä, miten elokuva tulkitaan, ei vain sen tekijöillä.

*Urhea* ja *Kaksin karkuteillä* ovat joiltain osin feministisiä, toisilta osin ongelmallisia feministisestä näkökulmasta. Molemmissa tytöille on annettu Disneyn aikaisempaan tuotantoon verrattuna enemmän liikkumatilaa, niin konkreettisesti laajentamalla aluetta, jolla tytöt pääsevät liikkumaan, viihtymään ja pärjäämään, ja myös odotuksissa heidän kiinnostuksenkohteidensa ja rooliensa suhteen. Feminiinisen rinnalle Tähkäpää ja Merida voivat valita myös maskuliini-

---

<sup>31</sup> Elokuvan katsomisen sukupuolittuneisuudesta ks. esim. Mulvey 1975 ja Koivunen 2006.

sen. Kummassakaan elokuvassa laajennus ei tarkoita yksinkertaista hierarkian keikauttamista: prinsessat eivät ole joko feminiinisiä tai maskuliinisia. Merida osoittaa, että poikatyötökin voivat olla prinsessoja, ja *Urhean* voi tulkita leikittelevän ajatuksella vaihtoehdosta feminiiniseksi ja heteroksi kasvamiselle. Tähkápään tarina käsittelee kiltin tytön kapinan vaikeutta ja tuskaisuutta. Aluksi alistetun ja alistuvan tytön voimaantumisen kautta tuodaankin esiin, millaisia ongelmia perinteiseen feminiinisyyteen kasvatetulla hahmolla voi olla oman osaamisensa ja uskalluksensa löytämisessä. Liikkumatilan rajauksessa on elokuvissa kuitenkin eroja. *Urheassa* nainen saa toimia itsekkäästi ja tehdä virheitä, joiden seurausten kanssa hänen on elettävä ilman, että se tekee hänestä tarinan pahista. Elokuvassa *Kaksin karkuteillä* sen sijaan aktiivinen nainen, joka käyttää valtaa, on kyseenalaistamattoman paha. Vaikka Tähkápäästä on tehty moniulotteinen prinsessahahmo, *Kaksin karkuteillä* on silti täynnä dikotomisia asetelmia, joista nuoren ja hyvän naisen asettaminen vasten vanhempaa ja pahaa naista on yksi.

Toinen asetelmista on luonnon ja kodin rajaaminen erilleen. Aluksi torni on Tähkápäälle turva (osittain Gothelin valheille perustuva) ja tukahduttava paikka, jolle vaihtoehdoksi esitetään vapauttavaa metsää. Siellä Tähkápää saa päättää, mitä elämällään tekee ja miten itsensä määrittelee. Tämän ja Gothelin petoksen paljastumisen jälkeen torni ei enää tarjoa Tähkápäälle mitään, mutta hän löytää uuden kodin biologisten vanhempiensa linnasta. Kun Tähkápää on oppinut pitämään puolensa ja nauttimaan vapaudesta, hän ei tarvitse enää luontoa, vaan sen voi jättää taakse. Luonto on merkityksellinen välineenä. Ylipäänsä Tähkápään kokemat henkilökohtaiset voitot eivät kosketa todellisuuden rakenteita. Hänen onnellisuutensa on taattu sillä, että Gothel tuhotaan. Tällainen yksinkertaistettu ja yksilön onnea korostava päätös tarinalle on tyypillistä Disneyn animaatioissa. *Urheassa* muutokset ovat yksittäistä ongelmallista ihmishuhtetta laajempia. Merida ei ole ainoa, joka vapautetaan pakkoavioliiton normista, vaan yhteisö valitsee muuttaa tapojaan ja suurempi vapaus koskee kaikkia nuoria. Lisäksi ongelmallisen ihmissuhteen korjaamiseksi molempien osapuolten on muututtava ja molemmilla osapuolilla on mahdollisuus muuttua. Gothelin tapa olla vanhempi on epäreilua, mutta hänen ei kuvata oppivan Tähkápään näkökulmasta mitään, vaan tilanne korjaantuu vain tappamalla Gothel. Meridan ja Elinorin tulehtuneisiin väleihin syypääksi esitetään heidät molemmat, ja välien korjaantuminen vaatii toisen näkökulman ymmärtämistä, mihin he ovat yhdessä vietetyn ajan jälkeen valmiita.

*Urhea* myös haastaa luonnon ja kodin erottamisen toisistaan, vaikka elokuva alkaakin asetelmalla, jossa Merida näkee ne vastakkaisina. Tämä asetelma kuitenkin rikotaan, ja paikat saavat uusia merkityksiä, minkä jälkeen hahmojen ei enää tarvitse valita niistä vain toista. *Urhe-*



an ongelmat feministisestä näkökulmasta liittyvät sukupuoliseen rajoittamiseen, vaikka elokuva monilta osin onkin sukupuolen käsittelyssään edistyksellinen. Naisen laajennettujen mahdollisuuksien rinnalla myös muille hahmoille odottaisi samoja tilaisuuksia, mutta nopeasti vilkaistuna näyttää, että poikahahmoille ei suoda samaa vapautta ja sukupuolinnormien rikkomista kuin Meridalle. Lisäksi poikatyttöhahmon nuoruuden kesken jättäminen herättää epäilyksiä siitä, että Meridan ei haluta kasvaa maskuliiniseksi ja ei-heteroksi aikuiseksi. Näistä ongelmista huolimatta *Urhea* tekee satuperinteestä omaa synteesiään, jossa se on ottanut käyttöönsä haluamansa elementit, kuten loitsut, noidan, lapsen voimattomuuden ja ongelmanratkaisun, mutta on antanut niille uuden ilmeen ja merkitykset. Sen sijaan *Kaksin karkuteillä*, humoristisesta intertekstuaalisuudestaan huolimatta, sortuu toistamaan anti-feministisen satuperinteen rakenteita haastamatta niitä mitenkään. Esimerkiksi noitahahmo on edelleen etnisesti kehystetty vanhempi paha nainen, jonka ei anneta moraalisesti kehittyä. Elokuvassa ainoastaan juonen tasolla voi nähdä feminismin vaikutuksen, esimerkiksi siinä, että Tähkää ei odota tornissaan prinssin pelastusta, vaan lähtee sieltä itse.

Vielä lopuksi voidaan perustellusti kysyä, onko epäoikeudenmukaisuuden tarkastelu ja kritisointi elokuvassa tärkeää ja välttämätöntä. Ei tietenkään ole, mutta ilman niitä elokuvaa on vaikea perustellusti kutsua feministiseksi. Haluan korostaa, että en ajattele, että elokuvien olisi oltava feministisiä tai että olisi kerättävä lista käsiteltävistä aiheista, jotka teosten on otettava huomioon ja joihin on pureuduttava perusteellisesti. Esimerkiksi ollakseen hyvä tai voimaannuttava teos, elokuvan *Kaksin karkuteillä* ei tarvitse kertoa epäoikeudenmukaisista olosuhteista, jotka saavat vanhat naiset häikäilemättömästi tavoittelemaan nuoruutta ja kauneutta. Mutta jos Gothelin kaltaisten hahmojen taustoihin ei tartuta, elokuvaa ei voida kehua feministiseksi vain siksi, että päähenkilö on aktiivisempi ja itsenäisempi kuin aikaisemmat Disneyn prinsessat. Jonkin elokuvan julistaminen feministiseksi ei pitäisikään olla kiveen hakattu totuus teoksesta, minkä perusteella yleisö voi tuntea olonsa hyväksi tai huonoksi katselukokemuksen jälkeen. Sen sijaan väitteet ja oletukset feministisyydestä tulisi aina haastaa uudelleen. Feminismi pyrkii muutokseen, jonka voi huomata esimerkiksi Disneyn prinsessa-animaatioiden kohdalla muuttuneissa tavoissa kuvata tytöt. Samalla, kun muutosta tapahtuu, muuttuu se, mitä feminismi haluaa muuttaa. Siksi ei voida jäädä tyytyväisenä lepäämään, kun vaikkapa feministinen elokuva on kerran määritelty. Se koskee myös tätä tutkielmaa. Tärkeää olisikin käydä keskustelua, ei vain siitä, miten tytöt tai luonto esitetään elokuvissa, vaan mitä feministisyydellä tarkoitetaan.

## 7 Lopuksi

Elokuville *Kaksin karkuteilla* ja *Urhea* metsässä tytöt voivat pitää hauskaa, seikkailla, kokeilla rooleja, tutustua itseensä ja kapinoida. Vaikka Tähkää ja Merida edustavat kahta erilaista prinsessaa ja siksi heidän kauttaan kuvataan erilaisia tyttöjä kohtaavia rajoitteita, metsä tarjoaa heille molemmille keinon paeta ja vastustaa heihin kohdistuvaa vallankäyttöä. Uudempien prinsessa-animaatioiden tytöille luonto on vetoavampi ja samaistuttavampi paikka kuin koti suurimman osan elokuvia. Sen sijaan Lumikki ja Ruusunen viihtyvät kodinpiirissä eivätkä tarvitse metsää muuta kuin suojana tarinoiden pahiksien juonilta. Tähkää kokee, että tornissa ollessaan hänen elämänsä odottaa alkamistaan ja metsässä hän saa nauttia vapaudesta ja omista kyvyistään. Meridalle luonto on kaikinensa kutsuvampi ympäristö, jonne hän vapaa-päivinänsä pakenee kodin rajoitteita hänen käytökselleen ja haluilleen. Luonnossa oleminen ja siellä liikkuminen ilman vanhemman tuomaa turvaa ei ole Tähkälle ja Meridalle ahdistavaa, paitsi kun se on kirjoitettu osaksi itsenäistymiseen ja voimaantumiseen liittyvää kamppailua.

Hauskan ja voimaannuttavan luonnon rinnalla kuvataan luonnon kokemisen vaikeita puolia. Tähkälle öinen metsä näyttäytyy tuntemattoman ja epävarmuuden paikkana. Nämä samat, pelkoa herättävät ominaisuudet mahdollistavat kuitenkin vapauden, koska määrittelymättömyys tarkoittaa, että Tähkää saa itse päättää, mitä muovata elämästään ja itsestään. Näin kasvu ja voimaantuminen sisältävät elokuvassa ristiriidan, jota ilman muutosta ei olisi. Tällaista ristiriitaa ei suoda *Lumikin* ja *Prinsessa Ruusunen* naisille. Tähkään ja Gothelin kohdallakin ristiriitaisuutta siedetään vain tiettyyn pisteeseen asti. Gothelin vallanhallinnasta käytöksestä ei ole tehty ymmärrettävää eikä Tähkää saa toimia itsekkäästi ja tehdä virheitä. Näin *Kaksin karkuteilla*, vaikka salliikin tytön liikkua ja kasvaa vapaammin, ei kuitenkaan tee sitä elokuvan todellisuuden rakenteiden tasolla. Vapaus jää enemmän pintasilaukseksi. *Urheassa* hahmoille sallitaan enemmän ambivalenssia moraalisesti. Merida ja Elinor käyttäytyvät itsekkäästi ja vastuuttomasti, mutta he pysyvät samaistuttavina ja ymmärrettävinä. Elokuville myös haastetaan toisensa poissulkeva dikotominen järjestys, jossa koti ja luonto, feminiininen ja maskuliininen, villi ja domestikoitu sulkisivat toisensa pois sen sijaan, että ne muodostavat toisistaan riippuvaisen yhdistelmän.

Tyttöjen luontosuhteessa on tapahtunut muutos, jos verrataan 2010-luvun Disneyn prinsessa-animaatioita yhtiön tuotannon ensimmäisiin satuadaptaatioihin. Disneyn satuanimaatioiden luontokuvausta ja naisen suhdetta luontoon on tutkittu edelleen melko vähän ja usein liian

yksinkertaistavasti. Tutkimus on painottunut käsittelemään Disneyn tuotannosta teoksia, jotka käsittelevät luontoa suoremmin. Lisäksi prinsessahahmosta on vaikeaa löytää perusteellista analyysia, kuin hahmo olisi liian tuttu, että sitä huomattaisiin tarkastella syvemmin. Jatkotutkimuksessa luontosuhteen käsittelyssä hahmojen prinsessastatusta voisi enemmän korostaa ja pohtia Disneyn satuanimaatioiden prinsessoja laajemmin käsitystä hahmotyypin ja luonnon vuorovaikutuksesta. Prinsessasta yritetään vuosi vuodelta tehdä feministisempää, mutta voisi-ko hän myös olla luonnonläheisempi? Sukupuolen kannalta asetelman pohtiminen hyötyisi paneutumisesta muiden kuin elokuvien naisten luontosuhteeseen. Samalla tavalla kuin pahisnaisten tarkastelu auttaa paljastamaan seikkoja prinsessoista, myös tyttöjen romanttiset kumppanit voisivat toimia hyödyllisenä peilinä ja ovat myös itsessään tärkeä tutkimuskohde. Kiinnostavaa olisi lisäksi pohtia, miten pahishahmot onnistuvat olemaan osalle yleisöstä voimaannuttavia hahmoja. Itsekkyyys ja kyltymätön vallanhalu tekevät heistä vaikeita roolimalleja, mutta intohimossaan ja toimintakyvyssään heistä on helpompi ottaa oppia kuin alistuvista nuoremmista naisista. Luonnon kohdalla taas hahmojen suhde eläimiin osaltaan kertoisi varmasti lisää luonnon representoinnista. Disney-elokuvien analysointi kaipaaisi myös suurempaa painotusta viihteen ja populaarikulttuurin tutkimukseen kuin tässä työssä on käytetty. Olisi tarpeellista ottaa huomioon erot kaupalliseen menestykseen pyrkivissä ja korkea kulttuuriksi määriteltävissä elokuvissa arvottamatta toista tärkeämmäksi. Elokuvien feministisyydestä keskusteleminen hyötyisi myös näiden erojen huomioon ottamisesta.

Prinsessa-animaatiot ovat myös muuttuneet feministisemmiksi, mutta se on koskenut enimmäkseen elokuvien pintaa. Tähtäpään ei tarvitse jäädä odottamaan torniin pelastajaa tai tyytyä ryhtymään hallitsijan puolisoiksi, mutta Gothelin ja Tähtäpään sekä kodin ja luonnon suhde esitetään edelleen kyseenalaistamattomien vastakkainasettelujen kautta. Sukupuolista rajoittamista vastustavassa *Urheassakin* sukupuolet eivät ole vapaudessa tasa-arvoisia. *Kaksin karkuteillä* ja *Urhea* herättävät feministisyytensä puolesta ristiriitaisia ajatuksia ja tunteita, mutta se juuri pakottaa keskustelemaan aiheesta. Herättihän esimerkiksi Disneyn satuelokuvien häiritsevä naiskuva feministiset satututkijat 1970-luvulla pohtimaan, miten nainen on representoitu saduissa ja mitä se voisi satujen lukijoille tarkoittaa. Teokset, jotka vastaavat yleisön käsitystä todellisuudesta eivät useinkaan haasta reflektoida, onko noissa käsityksissä jotain korjattavaa. Ongelmana tietysti on, että monille Disneyn heteronormatiivinen ja kodin ja luonnon tiukasti erotteleva todellisuus vastaa heidän käsitystään siitä, miten asioiden kuuluukin olla. Lasten ja nuorten, joille Disneyn tavat kuvata tytöt ja luonto jättävät olon epämiellyttäväksi, voi olla heidän asemansa takia vaikea vastustaa noita käsityksiä tai käyttää

niitä haastamaan omaa ajatteluaan. Katsojat ovat aina hyvin erilaisessa asemassa elokuvien edessä.

Disneyn prinsessa-animaatioiden edessä olisi samaan aikaan houkuttelevaa kritisoida niitä kiivaasti ja antautua ristiriidoille ja niiden herättämille uusille ajatuksille. Tällainen antautuminen on kuitenkin etuoikeutettua. Sen voi tehdä, jos on tietoa ja kovuutta vastustaa teoksen antamaa kuvaa todellisuudesta. Eli toisin sanoen sen voi tehdä, jos on valtaa vastustaa elokuvan tekijöiden hallintapyrkimyksiä määrittää sitä, miten asiat kuvataan ja ymmärretään. Kaikilla sitä ei tietenkään ole, ja voi vaikuttaa ylimieliseltä käsittää Disneyn prinsessasadut jonkinlaisena tutkijan ajattelun haastamisen tikapuina, joiden avulla kehitetään omaa ymmärrystä. Entä ne, joilla ei ole välineitä hajottaa Disneyn esittämää loistavaa kuvaa onnesta ja oikeudenmukaisuudesta ja nähdä sen takana piilevät arvot ja agendat?

## Lähteet

### Kohdeteokset

*Kaksin karkuteillä (Tangled)* 2011/2010. Ks: Dan Fogelman. O: Nathan Greno & Byron Howard. Yhdysvallat: Walt Disney Animation Studios/Roy Conli. 100 min.

*Lumikki ja seitsemän kääpiötä (Snow White and the Seven Dwarfs)* 2009/1937. Ks: Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard, Earl Hurd, Merrill De Maris, Dorothy Ann Blank & Webb Smith. O: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce & Ben Sharpsteen. Yhdysvallat: Walt Disney Productions/Walt Disney. 83 min.

*Prinsessa Ruusunen (Sleeping Beauty)* 2014/1959. Ks: Erdman Penner. O: Clyde Geronimi. Yhdysvallat: Walt Disney Productions/Ken Peterson. 75 min.

*Urhea (Brave)* 2012. Ks: Brenda Chapman, Mark Andrews, Steve Purcell & Irene Mecchi. O: Mark Andrew & Brenda Chapman. Yhdysvallat: Pixar Animation Studios & Walt Disney Pictures/Katherine Sarafian. 93 min.

Käytettävät lyhenteet: Ks Käsikirjoitus, O Ohjaus

### Tutkimuskirjallisuus

Ackerman, Diane 2014. *The Human Age. The World Shaped By Us*. New York: W. W. Norton & Company Inc.

Alaimo, Stacy 2001. Discomforting Creatures: Monstrous Natures in Recent Films. Karla Armbruster & Kathleen R. Wallace (toim.), *Beyond Nature Writing. Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Yhdysvallat: The University Press of Virginia, 279–296.

Alcoff, Linda 1997/1988. Cultural Feminism versus Post-Structuralism. The Identity Crisis in Feminist Theory. Linda Nicholson (toim.), *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*. New York & Lontoo: Routledge, 330–355.

Bacchilega, Cristina 1997. Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Bacchilega, Cristina 2013. *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*. Detroit: Wayne State University Press.

Bacon, Henry 2005. *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bordwell, David 1985. *Narration in Fictional Film*. Lontoo: Methuen.

Bordwell, David & Thompson, Kristin 1993/1979. *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw Hill.

- Bottigheimer, Ruth B. 2004. Fertility Control and the Birth of the Modern European Fairy-Tale Heroine. Donald Haase (toim.), *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. Detroit: Wayne University Press, 37–51.
- Britt, Ryan 2015. *Luke Skywalker Can't Read and Other Geeky Truths*. New York: Plume.
- Bryman, Alan 2004. *The Disneyization of Society*. Lontoo: Sage Publications.
- Byrne, Eleanore J. & McQuillan, Martin 1999. *Deconstructing Disney*. Pluto Press.
- Crowley, Karlyn & Pennington, John 2010. Feminist Frauds on the Fairies? Didacticism and Liberation in Recent Retellings of "Cinderella". *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 24:2, 297–313.
- Davidov, Judith Fryer 2000/1998. *Women's Camera Work. Self/Body/Other in American Visual Culture*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Davis, Amy M. 2007. *Good Girls and Wicked Witches. Women in Disney's Feature Animation*. John Libbey Publishing.
- DelRosso, Jenna 2015. Detangling Motherhood. Adoption Narratives in Disney's *Tangled*. *The Journal of Popular Culture*, 48:3, 520–533.
- Dobrin, Sidney I. & Kidd, Kenneth B. 2004. Introduction: Into the Wild. Sidney I. Dobrin & Kenneth B. Kidd (toim.), *Wild Things. Children's Culture and Ecocriticism*. Detroit: Wayne State University Press, 1–15.
- Domosh, Mona & Seager, Joni 2001. *Putting Women in Place. Feministi Geographers Make Sense of the World*. New York & Lontoo: The Guilford Press.
- Eskelinen, Herkko 2008. *Animaatioaapinen*. Joensuu: Ilias.
- Garrard, Greg 2005/2004. *Ecocriticism*. Lontoo & New York: Routledge.
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan 1984/1979. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Litarary Imagination*. New Haven & Lontoo: Yale University Press.
- Girveau, Bruno & Diederer, Roger, 2008. *Walt Disney ja Euroopan taide*. Suom. Leena Salmi. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisu.
- Goodbody, Alex 2014. Ecocritical Theory: Romantic Roots and Impulses from Twentieth-Century European Thinkers. Louise Hutchings Westling (toim.), *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press, 61–74.
- Green, Miranda 2002/1992. *Animals in Celtic Life and Myth*. Lontoo: Routledge.
- Gustafsson, Laura & Haapoja, Terike 2015. Mistä ei voi puhua – taide, eläin ja kielen ulko-

puolinen. Elisa Aaltola & Sami Keto (toim.), *Eläimet yhteiskunnassa*. Helsinki: Into Kustannus Oy, 115–132.

Haapala, Arto & Kaukio, Virpi 2008. Ihminen ympäristössään – Olipa kerran.... Arto Haapala & Virpi Kaukio (toim.), *Ympäristö täynnä tarinoita. Kirjoituksia ympäristön kuvien ja kertomusten kysymyksistä*. Kuopio: Unipress, 7–10.

Haas, Lynda 1995. 'Eighty-Six the Mother'. Murder, Matricide, and Good Mothers. Elisabeth Bell, Lynda Haas & Laura Sells (toim.), *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 193–211.

Haas, Robert 1995. Disney Does the Dutch. Billy Bathgate and the Disneyfication of the Gangster Genre. Elisabeth Bell, Lynda Haas & Laura Sells (toim.), *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 72–85.

Haase, Donald 2004. Feminist Fairy-Tale Scholarship. Donald Haase (toim.), *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. Detroit: Wayne University Press, 1–36.

Halberstam, Judith 1999. 'Oh Bondage Up Yours!' Female Masculinity and the Tomboy. Matthew Rottnek (toim.), *Sissies & Tomboys. Gender Nonconformity & Homosexual Childhood*. New York & Lontoo: New York University Press, 153–179.

Harrington, Austin 2004. *Art and Social Theory. Sociological Arguments in Aesthetics*. Cambridge & Malden: Polity Press.

Ilomäki, Henni 2014. *Loitsun mahti*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Karjalainen, Pauli Tapani 1997. Aika, paikka ja muistin maantiede. Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani (toim.), *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Tampere: Vastapaino, 227–241.

Kivilaakso, Sirpa 2008. *Lumometsän syli. Anni Swanin satusymbolismi 1896–1923*. Jyväskylä: Atena Kustannus.

Koivunen, Anu 2006. Queer-feministinen katse elokuvaan. Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iris Ruoho (toim.), *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus, 80–106.

Lahti, Martti 2002. Johdanto: Nautinto/politiikka. Martti Lahti (toim.), *Älä Katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Tampere: Vastapaino, 1–22.

Lassén-Seger, Maria 2006. *Adventures into Otherness. Child Metamorphs in Late Twentieth-Century Children's Literature*. Turku: Åbo Akademi University Press.

Lehtimäki, Markku 2010. Luonto kuvassa. Kerronnan keinot Terrence Malickin elokuvassa *Uusi maailma*. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.), *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus Helsingin University Press, 277–302.

- Lehtinen, Jari 2013. *Animaation historia*. Helsinki: Finn Lectura.
- Lester, Neal A. 2012. Disney's *The Princess and the Frog*. The Pride, the Pressure, and the Politics of Being a First. *The Journal of American Culture*, 33:4, 294–308.
- Massey, Doreen 1998/1994. *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity Press.
- Massey, Doreen 2011/2005. *For Space*. Lontoo, Los Angeles, New Delhi, Singapore & Washington DC: Sage.
- Miettinen, Sari 2015. Hankala tyttö! Poikatyön queer-lapsuuden kulttuurinen mahdollisuus. Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli & Kati Launis (toim.), *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*. Turku: Turun yliopisto, 57–79.
- Meeker, Natania & Szabari, Antónia 2012. From the Century of the Pods to the Century of the Plants: Plant Horror, Politics, and Vegetal Ontology. *Discourse* 34:1. Detroit: Wayne State University Press, 32–58.
- Moi, Toril 1992/1989. Feminist, Female, Feminine. Catherine Belsey & Jane Moore (toim.), *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Lontoo: MacMillan Press, 117–132.
- Morris, Pam 1993. *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen (Literature and Feminism. An Introduction)*. Suom. Päivi Lappalainen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Mulvey, Laura 1999/1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Leo Braudy & Marshall Cohen (toim.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 833–844.
- Murphy, Patrick D. 1995. 'The Whole Wide World Was Scrubbed Clean'. The Androcentric Animation of Denatured Disney. Elisabeth Bell, Lynda Haas & Laura Sells (toim.), *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 125–136.
- Mäkinen, Heli 2016. Taide paikkasuhteen rakentajana turvapaikanhakijanuorten välitilassa. Anniina Suominen (toim.), *Taidekasvatus ympäristöhuolen aikakaudella - avauksia, suuntia, mahdollisuuksia*. Helsinki: Aalto ARTS Books, 91–98.
- New, Caroline 1997/1996. Man Bad, Woman Good? Essentialism and Ecofeminism. Linda McDowell & Joanne P. Sharp (toim.), *Space, Gender, Knowledge. Feminist Readings*. Lontoo: Arnold, 177–192.
- Nikolajeva, Maria 2010. *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York & Lontoo: Routledge.
- Penny, Laurie 2015/2014. *Unspeakable Things. Sex, Lies and Revolution*. Lontoo & New York: Bloomsbury.



- Puustinen, Liina; Ruoho, Iris; Mäkelä, Anna 2006. Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat. Teoksessa Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iris Ruoho (toim.): *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus, 15–44.
- Rojola, Lea 2015. Kaikki se uskoo, kaikki se toivoo, kaikki se kärsii. Elisa Aaltola & Sami Keto (toim.), *Eläimet yhteiskunnassa*. Helsinki: Into Kustannus Oy, 151–169.
- Rose, Gillian 1993. *Feminism & Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- Rothschild, Sarah 2013. *The Princess Story. Modeling the Feminine in Twentiethcentury American Fiction and Film*. New York: Peter Lang.
- Seymour, Nicole 2013. *Strange Natures. Futurity, Empathy, and the Queer Ecological Imagination*. Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press.
- Tani, Sirpa 1997. Maantiede ja kuvien todellisuudet. Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani (toim.), *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Tampere: Vastapaino, 211–226.
- Tatar, Maria 1993/1992. *Off With Their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton: Princeton University Press.
- Tatar, Maria 2003/1987. *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Theis, Jeffrey S. 2009. *Writing the Forest in Early Modern England. A Sylvan Pastoral Nation*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Snyder, Gary 1990. *The Practice of the Wild*. Berkeley: North Point Press.
- Solnit, Rebecca 2001. *Wanderlust. History of Walking*. Lontoo: Verso.
- Stephens, Jena 2014. Disney's Darlings. An Analysis of the *Princess and the Frog*, *Tangled*, *Brave* and the Changing Characterization of the Princess Archetype. *Interdisciplinary Humanities* 31:3. 95–107.
- Tuan, Yi-Fu 2013/1979. *Landscapes of Fear*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wallace, Kathleen R. & Armbruster, Karla 2001. Introduction: Why Go Beyond Nature Writing, and Where To? Karla Armbruster & Kathleen R. Wallace (toim.), *Beyond Nature Writing. Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Yhdysvallat: The University Press of Virginia, 1–25.
- Warner, Marina 2014. *Once Upon a Time. A Short History of Fairy Tale*. New York: Oxford University Press.
- Warren, Karen J. 2000. *Ecofeminist Philosophy. A western Perspective on What It Is and Why It Matters*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers.

- Warwick, Jacqueline 2007. *Girl Groups, Girl Culture. Popular Music and Identity in the 1960s*. New York & Lontoo: Routledge.
- Wasko, Janet 2007/2001. *Understanding Disney. The Manufacture of Fantasy*. Cambridge: Polity Press.
- Westling, Louise 2014. Introduction. Louise Hutchings Westling (toim.), *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-13.
- Whelan, Bridget 2012. Power to Princess: Disney and the Creation of the 20th Century Princess Narrative. *Interdisciplinary Humanities*, 29:1. 21–34.
- Whitley, David 2012. *The Idea of Nature in Disney Animation. From Snow White to WALL-E*. Abingdon: Taylor and Francis.
- Williams, Christy 2010. The Shoe Still Fits. Ever After and the Pursuit of a Feminist Cinderella. Pauline Greenhill & Sidney Eve Matrix (toim.), *Fairy Tale Films. Visions of Ambiguity*. Logan: Utah State University Press, 99–115.
- Zipes, Jack 2006. *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. New York & Lontoo: Routledge.
- Zipes, Jack 2011. *The Enchanted Screen. The Unkown History of Fairy-Tale Films*. New York & Lontoo: Routledge.

### **Painamattomat lähteet**

Tarkistettu 18.1.2018

- Adams, Brooke 2016. Disney Princesses: Not Brave Enough. *BYU News*.  
<https://news.byu.edu/news/disney-princesses-not-brave-enough>
- Bylund, Anders 2017. The 10 Highest-Grossing Disney Movies of All Time. *fool.com*.  
<https://www.fool.com/investing/2017/04/10/the-10-highest-grossing-disney-movies-of-all-time.aspx>
- de Cadenet, Amanda (toim.) 2017. *girlgaze*. <http://www.girlgaze.tv/>
- Hunt, Elle 2016. Frozen fans urge Disney to give Elsa a girlfriend in sequel. *theguardian.com*.  
<https://www.theguardian.com/film/2016/may/03/frozen-fans-urge-disney-to-give-elsa-girlfriend-lgbt>
- Lang, Nico 2015. Evil But Fabolous. In Praise of Films' Complicated, Queer Villains. *theguardian.com*.  
<https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/nov/08/praise-complicated-queer-villains-film>
- Lee, Esther 2016. Disney Fans Start Campaign to Give Elsa a Girlfriend in *Frozen 2*. *usma-*

*gazine.com*. <https://www.usmagazine.com/celebrity-news/news/disney-fans-start-campaign-to-give-elsa-a-girlfriend-in-frozen-2-w205318/>

Mertz, Gregory 2016. Disney: No Princess for Queen Elsa #CharmingPrinceForElsa. *citizen go.org*. <http://www.citizengo.org/en/fm/34400-disney-no-princess-queen-elsa-charmingprinceforelsa>

Scrawler, James 2017. 15 Highest Grossing Disney Animation Films Of All Time. *the richest.com*. <https://www.therichest.com/world-entertainment/15-highest-grossing-disney-animation-films-of-all-time/>

Verhoeven, Beatrice & Robinson, Cassidy 2017. 30 Highest Grossing Animated Movies of All Time Worldwide. *thewrap.com*. <https://www.thewrap.com/30-highest-grossing-animated-movies-of-all-time>